

Лекции по искусству

Вашингтон Олстон

Lectures on Art

Washington Allston and Richard Henry



Project Gutenberg

Электронная книга лекций по искусству проекта "Гутенберг"

Этой электронной книгой может пользоваться любой человек в любой точке Соединенных Штатов и в большинстве других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Лекции по искусству

Автор: Вашингтон Олстон

Редактор: Ричард Генри Дана

Дата выхода: 1 марта 2004 г. [Электронная книга № 11391]

Последнее обновление: 28 октября 2024 г.

Языке: английский

Титры: Подготовлены Распространяемыми корректорами

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЛЕКЦИИ ПО ИСКУССТВУ В ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГЕ ГУТЕНБЕРГА" ***

[ПРИМЕЧАНИЕ ПЕРЕПИСЧИКА: нумерация сносок была изменена и перенесена в конец.]

Лекции по искусству

Вашингтон Олстон

Под редакцией Ричарда Генри Д.ана-младшего .

MDCCCL.

Предисловие редактора.

После смерти мистера Олстона те, кто отвечал за его бумаги, решили подготовить его биографию и переписку и опубликовать их вместе с его произведениями в прозе и стихах; работа, которая заняла бы два тома примерно того же объема, что и нынешние. К сожалению, произошла задержка с подготовкой биографии и корреспонденции; и, поскольку часто поступали просьбы опубликовать его стихи и Лекции по искусству, которые, как известно, он сам написал, было сочтено за лучшее представить их публике в настоящем виде, не дожидаясь завершения всего проекта. Однако следует понимать, что, когда биография и переписка будут опубликованы, они будут в объеме, точно соответствующем современности, чтобы соответствовать первоначальному замыслу.

Я не стану предвосхищать обязанность биографа подробным описанием жизни мистера Олстона, но некоторым читателям, возможно, будет интересно узнать в общих чертах о его

жизни о различных обстоятельствах, при которых были написаны несколько произведений в этом томе.

ВАШИНГТОН ОЛСТОН родился в Чарльстоне, в Южной Каролине, 5 ноября 1779 года в семье, прославившейся в истории этого штата и всей страны, являясь ветвью семьи баронетского ранга в титулованном обществе Англии. Как и большинство молодых людей Юга в его положении в тот период, он был отправлен в Новую Англию для получения школьного образования в колледже. Его школьные годы прошли в Ньюпорте, штат Род-Айленд, под руководством мистера Роберта Роджерса. Он поступил в Гарвардский колледж в 1796 году и окончил его в 1800 году. Учась в школе и колледже, он заметно развил в себе любовь к природе, музыке, поэзии и живописи. Наделенный чувствами, способными ктончайшему восприятию, и умственным и моральным складом, который всегда, с определенностью физического закона, стремился к прекрасному, чистому и возвышенному, он вел то, что многие могли бы назвать идеальной жизнью. И все же он был далек от того, чтобы быть затворником или быть склонным к чрезмерной интроверсии. Напротив, он был популярным, энергичным юношей, почти страстно любившим общество, поддерживавшим необычно большое количество теплых дружеских отношений и не уступавшим никому из молодых людей своего времени всклонности к элегантности и учтивости более утонченных частей движущегося мира. Романы о любви, рыцарстве и героических подвигах, рассказы о бандитах и сверхъестественных существах были его главным наслаждением в юности. Тем не менее, его классические достижения были значительными, и как знаток литературы на своем родном языке он рано зарекомендовал себя. Он произнес стихотворение о получении ученой степени, которым в свое время очень восхищались.

Окончив колледж, он вернулся в Южную Каролину. Решив посвятить свою жизнь изобразительному искусству, он поспешно продал свою долю значительного родового поместья и осенью 1801 года отправился в Лондон. Сразу по прибытии он стал студентом Королевской академии, президентом которой был его соотечественник Уэст, с которым у него сложилась тесная и прочная дружба. После трех лет, проведенных в Англии, и более короткого пребывания в Париже он отправился в Италию, где провел четыре года, посвященные исключительно изучению своего искусства. В Риме началась его близость с Кольриджем. Среди многих последующих выражений его чувств к этому великому человеку, пожалуй, нет более поразительного, чем следующая выдержка из одного из его писем: "Ни одному другому человеку я не обязан так много в интеллектуальном плане, как мистеру Кольриджу, с которым я познакомился в Риме и который удостаивал меня своей дружбой более двадцати пяти лет. Он обычно называл Рим безмолвным городом; но я никогда не мог думать о нем как о таковом, находясь с ним рядом; ибо, встречаясь с ним, когда и гдебы я ни захотел, фонтан его разума никогда не пересыхал, но, подобно далеко идущим акведукам, которые когда-то снабжали эту владычицу мира, его живой поток, казалось, тек специально для каждой классической развалины, по которой мы бродили. И когда я вспоминаю некоторые из наших прогулок под соснами Виллы Боргезе, меня почти подмывает помечтать о том, что я когда-то слушал Платона в рощах Академии". Читатели Кольриджа знают, как высоко он ценил качества и дружбу мистера Олстона. Помимо КолераИджа и Уэста, среди его друзей в Англии были Вордсворт, Саути, Лэмб, сэр Джордж Бомонт, Рейнольдс и Фузели.

В 1809 году мистер Олстон вернулся в Америку и два года прожил в Бостоне, своем приемном доме, где женился на сестре доктора Ченнинга. В 1811 году он снова отправился в Англию, где

его репутация художника полностью утвердилась. Перед своим отъездом он выступил со стихотворением перед Обществом Фи Бета Каппа в Кембридже. Во время тяжелой болезни он переехал из Лондона в КЛИфтон, где написал "Сильфиды времен года". В 1813 году он опубликовал свою первую и, за исключением "Мональди", двадцать восемь лет спустя, свою единственную публикацию. Это был небольшой томик, озаглавленный "Сильфы времен года и другие стихотворения", опубликованный в Лондоне; и в том же году переизданный в Бостоне под руководством его друзей, профессора Уилларда из Кембриджа и мистера Эдмунда Т. Дана. Этот том был хорошо принят и обеспечил ему место среди первых поэтов своей страны. Стихотворения меньшего размера в этом издании доходят до 289 страницы настоящего тома.

Помимо продолжительной и тяжелой болезни, через которую он прошел, его душе было суждено получить более глубокую рану в результате смерти миссис Олстон в Лондоне в том же году. Эти события пробудили в нем более серьезный и безраздельный интерес к его духовным отношениям и более, чем когда-либо прежде, привлекли его к выполнению религиозных обязанностей. Он прошел обряд конфирмации и всю жизнь был ревностным приверженцем христианского учения и дисциплины.

О характере религиозных чувств мистера Олстона можно, между прочим, судить по многим его произведениям. К этому предмету следует относиться сдержанно и деликатно, с которыми он сам хотел бы, чтобы это было сделано. Немногие умы были более глубоко проникнуты верой в реальность невидимого мира; немногие дали более полное согласие с истиной, что "видимое временно, а невидимое вечно". Это было не просто принятое мнение, убеждение, навязанное его пониманию; это было сущностью его духовной конституции, одним из условий его рационального существования. Для него Высшее Существо не было ни туманным, мистическим источником света и истины, ни воплощением самих добра и истины; ни, с другой стороны, холодным рационалистическим представлением о неприступном исполнителе естественных и моральных законов. Его дух покоился на вере в сострадательного Бога. Он верил в Существо столь же бесконечно мелкое иiotзывчивое в своих провидениях, столь же безграничное в своей силе и знаниях. Нет нужды также говорить, что он твердо верил в центральные истины христианства, в Воплощение и Искупление; что он обратился от умозрительных рассуждений без посторонней помощи к богодухновенным свидетельствам видимой Церкви; что он искал помощи в таинствах, предназначенных для укрепления немощного человечества, и ожидал воскресения мертвых и жизни грядущего мира.

После второго семилетнего пребывания в Европе он вернулся в Америку в 1818 году и снова сделал Бостон своим домом. Там, в кругу горячо привязанных друзей, окруженный сочувствием и восхищением, которые не могли не создавать его возвышенность и чистота, вся гармония его жизни и занятий, он полностью посвятил себя своему искусству, труду своей любви.

Здесь не место перечислять его картины или говорить о его характере как художника. Свое общее чтение он продолжал до последнего, с серьезностью юности. Когда он удалился от общества, его вкусы склонили его к метафизическим занятиям, тем более, что они, возможно, контрастировали с обычными занятиями его ума. Особое удовольствие он получал от произведений, посвященных благочестивым христианским размышлениям, не пренебрегая, однако, должной долей строго религиозной литературы. Их он разнообразил постоянным обращением к великим мастерам эпоса и драматургии, а также случайным чтением ранних и

ныне живущих романистов, рассказов о дикой романтике и более легкой беллетристике, путешествий, биографий и писем. Он также не был лишен сильного интереса к текущей политике своей собственной страны и Англии, в отношении которой его принципы были крайне консервативными.

После женитьбы на дочери покойного судьи Даны в 1830 году он переехал в Кембридж и вскоре после этого начал подготовку курса лекций по искусству, который он намеревался прочитать избранной аудитории художников и литераторов в Бостоне. Четыре из них он завершил. Среди его бумаг были найдены черновые наброски двух других, но в непригодном для публикации состоянии. В 1841 году он опубликовал свою повесть "Мональди", рассказывающую о его ранней жизни. Стихотворения, включенные в настоящий том, не вошедшие в том 1813 года, являются, за двумя исключениями, произведениями его более поздних лет. В них, как и в его картинах того же периода, можно увидеть крайнее внимание к завершению, всегда присущее ему, которое, в дополнение к усиливающейся телесной боли и немощи, стало причиной того, что он оставил после себя так много незавершенного.

Его смерть наступила в его собственном доме в Кембридже, чуть позже половиныночи утром в воскресенье, 9 июля 1843 года. Он закончил день и неделю работы в своей мастерской над своей великой картиной "Пир Валтасара"; свежая краска свидетельствовала о том, что последние штрихи его карандаша были нанесены на этот великолепный, но печальныйпамятник лучших лет его дальнейшей жизни. С особой торжественностью и серьезностью поговорив со своей удаляющейся семьей о долге и красоте чистой духовной жизни и о реалиях грядущего мира, он уселся за свое ежевечернее занятие чтением и письмом, которым обычно занимался до раннего утра. В тишине и уединении этого занятия, в одно мгновение, "прикосновением нежным, как утренний свет", которое уже тогда приближалось, его душабыла отозвана в свой настоящий дом.

Содержание

Предисловие редактора

Лекции по искусству.

- Предварительное примечание.--Идеи
- Вступительная речь
- Рисунки
- Форма
- Состав

Афоризмы. Предложения, написанные мистером Олстоном на стенах его студии

Ипохондрик

Лекциипо искусству.

Предварительное примечание.

Идеи.

Поскольку слово *идея* будет часто встречаться и, как обнаружится, также будет иметь важное отношение к нашей настоящей теме, мы постараемся, *вкратце*, ознакомить наших читателей с особым смыслом, в котором мы понимаем это слово и применяем его.

Таким образом, идея, согласно нашему пониманию, является высшей или наиболее совершенной *формой* в которой любая вещь, будь то физическая, интеллектуальная или духовная, может существовать для ума. Под формой мы подразумеваем не *фигуру* или *изображение* (хотя они могут быть отнесены к физическому); но то состояние, при котором такие объекты становятся познаваемыми умом, или, другими словами, становятся объектами сознания.

Идеи бывают двух видов, которые мы будем различать с помощью терминов *первичные* и *вторичные*: первые представляют собой *проявление* объективных реальностей; вторые - это рефлекторный продукт, так сказать, психической конституции. В обоих случаях можно сказать, что они самоутверждаются, то есть несут в себе свою собственную очевидность; следовательно, они не только независимы от рефлексивных способностей, но и составляют единственное неизменное основание Истины, к которому эти способности могут в конечном счете относиться. Однако сами по себе эти Идеи не обладают живой энергией; они являются всего лишь *формами*, как мы уже говорили, посредством или в которых высшая Сила являет сознанию высшую истину обо всех реальных вещах по отношению к первому классу; а по отношению ко второму - истины воображения ментальных продуктов, или ментальных комбинаций. О природе и способе действия Силы, о которой мы говорим, мы ничего не знаем и не можем знать; это одна из тех тайн нашего существа, которые Тот, кто создал нас, сохранил при себе. И нам следует довольствоваться уверенностью в том, что мы имеем в нем верное и интуитивно-руководство к благоговейному познанию красоты и величия его произведений, более того, к его собственной восхитительной реальности. И кто станет отрицать это, должны ли мы добавить, что эта таинственная Сила по существу имманентна тому "дыханию жизни", благодаря которому человек становится "живой душой"?

В следующих замечаниях мы ограничимся первым классом Идей, а именно Реальными, оставляя рассмотрение второго ниже.

Что касается числа, идеи ограничены только числом видов, без прямого отношения к степеням; следовательно, каждый объект, обладая в себе *отличительной сущностью*, имеет также свою отличную идею; в то время как два или более объектов одного и того же рода, как бы различны они ни были по степени, должны, следовательно, относиться только к одному и тому же. Например, хотя сто животных должны отличаться по размеру, силе или окрасу, все же, если ни одна из этих особенностей не является существенной для вида, все они будут относиться к одной и той же высшей идее.

Один и тот же закон в равной степени и с теми же ограничениями применим к существенным различиям в интеллектуальном, моральном и духовном плане. Все идеи, однако, имеют лишь потенциальное существование до тех пор, пока они не будут вызваны в сознание каким-либо

реальным объектом; требуемым условием объекта является заранее определенное соответствие, или корреляция. Каждый такой объект мы называем *ассимилянтом*.

В отношении тех идей, которые относятся к физическому миру, мы замечаем, что, хотя требуемые ассимилянты доставляются органами чувств, сами по себе чувства не обладают *продуктивной, взаимодействующей* энергией, являясь лишь пассивными инструментами, или средой, через которую они передаются. То, что чувства в этом отношении просто пассивны, не подлежит сомнению, исходя из очевидного различия между идеей и объектами. Чувства могут делать не больше, чем передавать внешнее в его действительных формах, оставляя образы в уме точно такими, какими они их нашли; в то время как интуитивная сила отвергает или ассимилирует бесконечно, пока они не будут преобразованы в надлежащую совершенную форму. Теперь сила, предписывающая эту форму, должна, по необходимости, быть предшествующей представлению объектов, которые она таким образом ассимилирует, поскольку иначе она не могла бы придать последовательность и единство тому, что прежде было отдельным или фрагментарным. И каждый, кто когда-либо осознавал идею класса, в котором только мы сравниваем помощников с идеальной формой, будь то поэт, художник или философ, хорошо знает огромную разницу между материалами и их результатом. Когда идея таким образом осознается и становится объективной, она утверждает свою собственную истину, и никакой процесс понимания не может поколебать ее основы; более того, для ума это существенная, императивная истина, которая затем как бы выходит из темного потенциала на свет реальности.

Если это так, то очевиден вывод, что отношение между действительным и идеальным является отношением необходимости, и, следовательно, также является predetermined соответствием между предписанной формой идеи и ее усвоителем; ибо как иначе первый мог бы стать восприимчивым того, что было отвратительным или безразличным, когда присутствие последнего определяет само условие, при котором оно проявляется или может быть познано как существующее? Под действительным здесь мы подразумеваем не исключительно физическое, а все, что в самом строгом смысле можно назвать *объектом*, как составляющее противоположность простому субъекту разума.

Тогда, по-видимому, то, что мы называем собой, должно обладать *двойственной* реальностью, то есть в уме и в чувствах, поскольку ни то, ни другое *само по себе* не могло бы объяснить феномены другого; следовательно, в существовании любого из них мы ясно подразумеваем реальность обоих. И отсюда должна следовать еще более важная истина, что в *сознательном присутствии* какой-либо *духовной* идеи мы имеем самое верное доказательство наличия духовного объекта; и это не менее достоверно, хотя мы и не воспринимаем ассимилянт. Более того, духовный ассимилятор не может быть воспринят, но, используя слова святого Павла, "духовно распознается", то есть, так сказать, ощущением нашего собственного духа. Но чтобы проиллюстрировать это примером: мы не могли бы, например, иметь идей добра и зла без их объективных реальностей, ни добра и зла в какой-либо умопостигаемой форме без морального закона, к которому они относятся, - закона, который мы называем Совестью; мы также не могли бы иметь идеи морального закона без морального законодателя, и, если нравственного, то разумного, и, если разумного, то личного; одним словом, мы не могли бы сейчас иметь, как мы знаем, идею совести без объективного, личного Бога. Такие идеи вполне можно назвать откровениями, поскольку без какого-либо

воспринимаемого аналога мы обнаруживаем, что они в равной степени подтверждаются теми идеями, которые относятся к чисто физическому.

Но здесь можно спросить, как нам отличить Идею от простого *понятия*? Мы отвечаем его самоутверждением. Ибо идеальная истина, имеющая свою очевидность сама по себе, не может быть ни доказана, ни опровергнута какой-либо вещью вне себя; следовательно, все, что производит впечатление на ум *как* истина, *является* истиной до тех пор, пока это не может быть *показано*, что это ложь; и, следовательно, наоборот, все, что может быть введено в сферу рассудка как диалектического предмета, не является Идеей. Следует, однако, заметить, что мы не говорим, что идею нельзя отрицать; но отрицать - это не значит опровергать. Многие вещи отрицаются в прямом противоречии с фактом; ибо разум может повелевать силой самоослепления, и в неизмеримой степени, так что он не может видеть то, что на самом деле находится перед ним. Это психологический факт, который могут засвидетельствовать тысячи людей, которые хорошо помнят то время, когда они когда-то ясно различали то, что теперь исчезло из их сознания. Фактическое прекращение существования этих первобытных форм или последующее присутствие их фрагментарных, более того, обезображенных реликвий также не опровергает их реальность или их первоначальную целостность, поскольку иначе мы не смогли бы вызвать их в их надлежащих формах вбудущем, для повторного признания их истины: *воскрешение* и, так сказать, результат, который многие испытали.

В заключение: хотя это всего лишь одна и та же Сила, которая предписывает форму и определяет истинность всех Идей, все же существует существенное различие между двумя классами идей, о которых мы говорили; ибо вполне может возникнуть сомнение в том, что какая-либо Первичная идея когда-либо может быть полностью реализована ограниченным разумом, - по крайней мере, в нынешнем состоянии. Возьмем, к примеру, идею красоты. В своей высшей форме, как она представлена сознанию, мы все еще находим, что она относится к чему-то за пределами и сверх себя, как если бы это было всего лишь приближением к еще более высокой форме. Мы думаем, что истинность этого будет особенно ощутима художником, будь то поэт или живописец, чей ум, исходя из его природных пристрастий, можно предположить, более способен к наивысшему развитию; и какой истинный художник когда-либо был удовлетворен какой-либо идеей красоты, которую он осознает? Однако от этой приблизительной формы он, тем не менее, получает высокую степень удовольствия, более того, одно из самых чистых, на которые способна его природа; и все же это удовольствие видоизменяется, если можно так выразиться, неопределенным стремлением к тому, что, как он чувствует, никогда не может быть реализовано. И откуда эта жажда, как не к архетипу того, что вызвало ее к жизни?-- Когда мы говорим "не удовлетворены", мы не имеем в виду "недовольны", а просто "не в полной мере реализованы". И лучше, чтобы это было так, поскольку одним из самых счастливых элементов нашей природы является тот, который постоянно подталкивает ее к неопределенному и недостижимому. Насколько нам известно, подобные ограничения могут быть установлены и для любой другой первичной идеи, как если бы Создатель оставил за собой возможность созерцать архетипы своей вселенной.

Что касается другого класса вторичных идей, которые мы называли рефлекторными продуктами ума, то их отличительной характеристикой является то, что они допускают не только совершенную реализацию, но и внешнее проявление, позволяющее быть сообщенными другим. Все так называемые вработники воображения представляют примеры этого. Следовательно, их также можно назвать подражательными или образными. Ибо, хотя они

черпают своих помощников из действительного мира и подобным образом регулируются неизвестной Силой, упомянутой выше, все же они являются лишь формами того, что в целомне имеет действительного существования; тем не менее они верны разуму и сделаны таковыми той же Силой, которая утверждает их возможность. Этот вид Истины мы впоследствии будем иметь случай обозначить как Поэтическую Истину.

Вступительная речь.

После развития нашей нравственной природы подчинение чувств разуму является высшим триумфом цивилизованного государства. Если бы было возможно воплотить нынешнюю сложную схему общества так, чтобы представить ее нам в виде видимого объекта, то, возможно, в чувственном мире не было бы ничего, что так наполнило бы нас удивлением; ибо что есть в природе такого, что не укладывается в ее пределы? и все же, как мала часть этой колоссальной ткани, которая, как обнаружится, имеет какое-либо ужасное отношение, а тем более исключительное, к реальным потребностям тела! Действительно, непредвзятому наблюдателю может показаться, что наши физические потребности, которые, по истинной оценке, немногочисленны и просты, скорее увеличились, чем уменьшились благодаря цивилизованному миру. Но это неверно; ибо, если на чувства и возлагается более широкая обязанность, то она заключается только в удовлетворении возросших требований воображения, которое теперь настолько примешано к нашим повседневным заботам, даже к нашей одежде, домам и мебели, что, за исключением того, что оно огрубело, можно сказать, что чисто чувственные потребности почти исчезли: у культурных и утонченных они, по крайней мере, настолько видоизменены, что больше не выступают.

Но у этого физического наполнения, как и у всего остального, были свои недостатки: его отвергали как искусственное. Если под искусственным подразумевается неестественное, мы не можем так считать; напротив, мы считаем, что вся многообразная схема цивилизованного государства не только соответствует нашей природе, но и является существенным условием надлежащего развития человеческого существа. Это предполагается самими потребностями его ума; и иначе и быть не могло, так же как не могло бы быть хижина бобра или любопытного пчелиного улья без их предсуществующих инстинктов; следовательно, это в высшем смысле естественно, поскольку вырастает из врожденных желаний ума.

Но мы не были бы неправильно поняты. Когда мы говорим об утонченном состоянии как о не происходящем от природы, мы имеем в виду такие результаты, которые проистекают из законного роста нашей ментальной конституции, которая, как мы предполагаем, основана на постоянных, универсальных принципах; и какие бы изменения, какими бы тонкими и явно призрачными они ни были, ни могли последовать за их действием в чувственном мире, до тех пор, пока это действие не отклоняется от моей первоначальной основы, его эффект должен быть, в самом строгом смысле, естественным. Таким образом, самые дикие видения поэзии, невещественные формы живописи и таинственные гармонии музыки, которые, кажется, лишают нас духа и делают нас воздушными созданиями, - все это, какими бы нереальными они ни были, может иметь в своем основании непреложную истину; и более того, мы можем знать об этой истине из ее собственных свидетельств. Об этом виде свидетельств у нас будет возможность поговорить позже. Но есть другой вид роста, который с полным правом можно

назвать неестественным; мы имеем в виду те болезненные аппетиты, последствия которых проявляются в искаженных формах *общепринятого*, не имеющие под собой никакой основы, кроме усталости от истины; и нельзя отрицать, что этот болезненный рост имеет свою полную долю, внутреннюю, и внешнюю, как пространственную, так и важную. Все это, однако, рано или поздно должно закончиться так же, как и началось; они погибают в создаваемой ими лжи; и хорошо, что их место не заняла другая ложь, чтобы продлить жизнь, единственным продолжением которой является несущественная уступка, другими словами, Мода.

Следовательно, если верно, что даже обычные места жизни должны все в той или иной степени принимать участие в ментальном, то может существовать только одно правило, по которому можно определить надлежащий ранг любого объекта поиска, и это по его более близкому или более отдаленному отношению к нашей внутренней природе. Следовательно, любая система, которая стремится низвести умственное удовольствие до подчиненного или избыточного уровня, является одновременно узкой и ложной, поскольку фактически изменяет свой естественный порядок.

Нашему Создателю было угодно, когда он наделил нас аппетитами и функциями, с помощью которых мы поддерживаем экономный образ жизни, в то же время добавляя к их осуществлению чувство удовольствия; следовательно, наша ежедневная пища и ежедневное чередование отдыха и деятельности являются не менее благодарными, чем обязательными. То, что жизнь можно поддерживать и выполнять большинство ее функций без какого-либо сопутствующего удовольствия, безусловно, возможно. Наша пища может быть неприятной, действие - болезненным, а отдых - непродуктивным; и все же мы можем есть, заниматься спортом и спать, более того, жить так годами. Но это не наше естественное состояние, и мы называем это болезнью. Если бы человек был простым животным, сам акт жизни в его естественном или здоровом состоянии был бы для него постоянным наслаждением. Но он также является моральным и интеллектуальным существом; и, подобным же образом, его благополучное состояние этих, более благородных сторон его натуры, сопровождается чем-то большим, чем просто осознание процесса существования. К проявлению его интеллектуальных способностей и моральных качеств тот же благожелательный закон добавил чувство удовольствия - тоже своего рода, в той же степени превосходящего высшие телесные ощущения, в какой бессмертное должно превосходить бренное. Не наше дело спрашивать, почему это так; и тем более, поскольку это не согласуется с плохим представлением о материальной полезности, подвергать сомнению факт, свидетельствующий о природе, которой чувства служат лишь мимолетно. Давайте лучше примем этот облагораживающий закон, по крайней мере, без опасений, как бы в нашей чувственной мудрости мы не променяли непреходящий дар на преходящее приобретение.

О специфических плодах этого закона, которые мы будем здесь обозначать общим термином "*умственные удовольствия*", мы и поговорим в настоящем рассуждении.

Мы отваживаемся на эту тему без напускной застенчивости; ибо, хотя мы не предлагаем ничего, что не считалось бы истинным, мы слишком хорошо понимаем, насколько малую долю истины в наших силах представить. Но, будь оно гораздо значительнее, а нынешний автор обладал бы интеллектом гораздо более высокого порядка, все равно было бы достаточно причин для смирения ввиду тех непреодолимых границ, которые когда-либо встречали каждое вопрошание разума.

Но хотя ограниченность человеческих знаний вполне может препятствовать всякому самовозвеличиванию, было бы хуже, чем безумие, сводить на нет многие важные истины, которые были открыты для нас могучими интеллектами прошлого. Если они ничего не оставили нам для тщеславия, они оставили нам, по крайней мере, достаточно, за что мы можем быть благодарны. Немаловажно и то, что они научили нас заглядывать в те таинственные чертоги нашего существа - обитель духа; и в самом деле, не мало, если то, что нам там позволено узнать, принесет с собой убеждение, что мы не преданы слепому эмпиризму, чтобы тратить жизнь на догадки и, наконец, догадаться, что мы всю нашу жизнь угадывали неверно, - но, каким бы недоступным это ни было для подчиненного Понимания, внутри нас все еще есть постоянный Толкователь, которого нельзя отрицать, что делает наш долг перед богом. Бог и человек ясны, как свет, который всегда охраняет источник всех истинных удовольствий, более того, который держит в подчинении последний высокий дар Творца, ту способность воображения, посредством которой его возвышенное творение, созданное по его образу и подобию, может по желанию формировать из своего самого чудесного мира еще нерожденные формы, даже формы красоты, величия и величественности, обладающие всей истиной, кроме его собственной божественной прерогативы, - *тайну Жизни*.

Поскольку большая часть тех Удовольствий, которые мы предлагаем обсудить, тесно связаны с материальным миром, возможно, было бы неплохо найти некоторые основания для эпитета "*ментальный*". Для многих, мы знаем, это кажется излишним; но, когда он вспомнил, как часто мы слышим о том, о сем объект радуя глаз, или определенные звуки чарующей слух, она не может быть лишним будет показать, что такое белорусская выражения культуры, действительно, никакого смысла, кроме как метафоры. Когда органы чувств, как средство коммуникации, передают разуму либо звуки, либо образы, их функция прекращается. То же самое и в отношении объектов: их цель достигнута, по крайней мере для нас, когда таким образом передаются звуки или образы, которые, насколько это касается их, должны навсегда оставаться теми же самыми внутри ума, что и снаружи. Ибо там, где конечная цель заключается не в простом телесном ощущении, ни чувства, ни объекты не обладают сами по себе какой-либо производительной силой; для последующего продукта, *tertium aliquid*, будь то удовольствие, которое мы испытываем от красивого животного или от соответствующих звуков, ни то, ни другое на самом деле не является причиной, а просто *поводом*. Таким образом, ясно, что реализованный эффект с необходимостью предполагает другого агента, который, следовательно, должен существовать только в уме. Но об этом позже.

Если бы причина какой-либо эмоции, которую мы, по-видимому, извлекаем из внешнего объекта, была присуща исключительно самому объекту, то не могло бы быть сбой ни в одном случае, за исключением случаев, когда органы чувств были либо больны, либо несовершенны. Но на самом деле они часто терпят неудачу там, где нет болезни или органического дефекта. Многие из нас, возможно, могут вспомнить определенных людей, чей слух столь же острый, как и наш собственный, которых, тем не менее, невозможно заставить распознать малейшую связь между соответствующими нотами простейшей мелодии; и, хотя они могут так же легко, как и другие, различать отдельные звуки, даже до степени ровности и резкости, гармоническое соответствие воспринимается ими как простой шум. Давайте предположим, что мы присутствуем на концерте в компании одного такого человека и другого, обладающего тем, что называется музыкальной чувствительностью. Как на них влияет, например, произведение Моцарта? В смысле слуха они равны: посмотрите на них. В одном мы ощущаем недоумение, раздражение, возможно, боль; он не слышит ничего, кроме беспорядочной смеси звуков. У

другого все существо охвачено экстазом, невыразимое наслаждение льется из его глаз, он не может выразить словами свои эмоции; по словам того, кто почувствовал и воплотил тонкую тайну в бессмертных стихах, сама его душа кажется "купающейся в Элизиуме". Итак, возможно ли было бы это различие, если бы так называемая причина, строго говоря, заключалась в простой материи?

Мы также не противоречит нашей позиции, когда мы признаем, в некоторых случаях-например, в продюсера,--необходимость приятнее организации, в целях более совершенной *передачи* тонких эмоций; инстинктивно, как то, что сообщается в пространстве и времени должен быть какой-то средним адаптированы к ним.

Говорят, что такой человек, как Паганини, был способен "сочинять превосходнейшую музыку" на скрипке балладиста; но разве кто-нибудь усомнится в том, что ему нужен был инструмент несколько более тонкой конструкции, чтобы проявить все свои способности? Более того, мы могли бы добавить, что ему требовалось не меньше, чем самая тонкая *кремона*- некий инструмент, так сказать, воплощающий человечность, - чтобы вдохнуть и выдохнуть эти приглушенные звуки, которые, как не покажется экстравагантным тем, кто их слышал, казались почти воплощением тишины.

Итак, этот механический инструмент, с помощью которого были сотворены такие чудеса, является лишь одним из многих видимых символов того более тонкого инструмента, через который действует разум, когда он хочет проявить себя. Было бы слишком абсурдно спрашивать, верит ли кто-нибудь, что музыка, о которой мы говорим, была создана и передана инструментом. Скрипку Паганини до сих пор можно увидеть и поддержать в руках; но душа, вдохновившая ее, похоронена вместе со своим хозяином....."Скрипка Паганини".

Если мы допускаем различие между разумом и материей, и результат, о котором мы говорим, чисто ментальный, мы должны противоречить универсальному закону природы, приписывая такой продукт простой материи, поскольку закон природы запрещает производство высшего в низшем. Возьмем пример с одной из низших форм органической жизни - обычного растения. Станет ли кто-нибудь утверждать, что окружающие неорганические элементы воздуха, земли, тепла и воды создают его особую форму? Хотя некоторые из них, или все, могут быть существенны для его развития, они являются таковыми лишь в качестве его predetermined коррелятов, без которых его существование не могло бы проявиться; и подобным же образом особая форма растения должна существовать в своей жизни - в своей *идее*, - для того, чтобы развить с помощью этих ассимилянтов свой собственный организм.

Никакие возможные изменения в содержании или пропорции этих элементов не могут изменить конкретную форму растения, например, из капусты в цветную; оно всегда должно оставаться капустой, *средней или крупной, хорошей или плохой*. То же самое относится и к внешнему миру для ума, который также нуждается в качестве условия своего проявления в своем объективном корреляте. Следовательно, присутствие некоторого внешнего объекта, predetermined для соответствия предсуществующей идее в моей жизненной силе, существенно для развития ее истинной цели - приятной эмоции. Мы просим обратить внимание, что мы не говорим "*сенсация*". И, следовательно, мы считаем себя вправе говорить о таком присутствии просто как о случае или условии, а не как *таковом*, как о причине. И отсюда, более того, можно сделать вывод об абсолютной необходимости Двойственных Сил для фактического

существования любой вещи. Только Один, непостижимый Автор всего сущего, самодостаточен в своем совершенном Единстве.

Теперь мы попытаемся обосновать следующее утверждение, а именно, что рассматриваемые Удовольствия имеют свой истинный источник в Одном Интуитивном Универсальном Принципе или живой Силе, и что три Идеи Красоты, Истины и Святости, которые, как мы предполагаем, представляют *совершенство* в физическом, интеллектуальном и моральном мирах, являются всего лишь несколькими реализованными фазами этого суверенного принципа, который мы будем называть *Гармонией*.

Итак, наш первый шаг - овладеть существенной или отличительной характеристикой этих приятных эмоций. По-видимому, нет ничего проще. И все же мы не знакомы ни с одним термином, который мог бы полностью выразить это. Но то, что каждый более или менее прочувствовал, несомненно, может быть сделано понятным в более расширенной форме, и, мы должны думать, тем, кто хоть в малейшей степени компетентен в самоанализе. Тогда пусть мы обратимся к человеку; и пусть он задаст вопрос о том, что происходит внутри него, когда им овладевают эти эмоции; и спонтанное чувство ответит нам, что то, что мы называем *self*, не имеет к ним никакого отношения. Более того, мы далее утверждаем, что, когда они ощущаются отдельно, то есть когда они не связаны с другими эмоциями как модифицирующими силами, они совершенно не связаны с *какими-либо личными соображениями или какой-либо сознательной выгодой для индивида*.

Это также не означает, что рассматриваемым чувствам присваивается слишком высокий характер, поскольку они во многих случаях пробуждаются чисто физическими факторами; поскольку их истинное происхождение можно ясно проследить до общего источника с теми более глубокими эмоциями, которые мы привыкли приписывать интеллектуальным и моральным. Кроме того, следует иметь в виду, что ни один физический объект не может быть для ума чем-то иным, кроме простого случая; его внутренний продукт, или ментальный эффект, исходит от другой Силы. Следовательно, правильная точка зрения состоит не в том, что такой союз может когда-либо понизить ранг более высокого агента, а в том, что его более скромный и материальный *ассимилянт* таким образом возвышается благодаря ему. Так что ничто в природе не должно считаться низким, что могло бы таким образом быть превознесено; скорее, его следует почитать, поскольку ни один объект не может быть так ассимилирован, кроме как благодаря его заранее определенному соответствию нашей лучшей природе.

И глубоко чувствовать их также не является привилегией немногих избранных, утонченных и культивированных людей. Если мы посмотрим за пределы самих себя, даже на беспорядочное множество людей, то этот пример будет редким, если вообще существует, если здесь какое-то мимолетное прикосновение к этим более чистым чувствам не подняло индивидуума, по крайней мере, к кратковременному освобождению от общего рабства "я". И мы сильно ошибаемся, если их универсальность не ограничивается исключительно теми "теньями тюрьмы", которые, по словам поэта, слишком часто "смыкаются над взрослеющим мальчиком". Более того, насколько мы заметили, мы не можем допустить вопроса о том, всегда ли какой-либо человек на протяжении всей жизни был совершенно нечувствителен - мы не скажем (хотя вполне могли бы) к добру и истине, - но к красоте; по крайней мере, к какому-то одному виду или степени прекрасного. Самый жалкий негодяй, каким бы одушевленным ни был порок, все же может быть способен вспомнить то время, когда утреннее или вечернее небо, птица, цветок или вид какого-

либо другого объекта природы доставляли ему удовольствие, которое, как он чувствовал, отличалось от удовольствия его животных appetitов и к которому он не мог приложить и мысли о личной выгоде. И, хотя преступление и несчастье могут закрыть сердце на годы и запечатать его навсегда для всякой спасительной мысли, они не могут настолько изгладить из памяти эти проблески невинности; даже униженный дух, отверженный из своего рода, был вынужден краснеть перед этим непреходящим светом; ибо он говорит ему правду, о которой иначе, возможно, никогда бы не вспомнили, - что он когда-то был человеком.

И здесь может возникнуть вопрос, который вполне может быть оставлен на усмотрение ультраправых сторонников *cui bono*, - не может ли простой цветок иногда приносить больше пользы, чем трудосберегающая машина.

Что касается объектов, воздействие которых на ум здесь обсуждается, то нет необходимости их уточнять; в общем, все они, как известно, воздействуют на нас описанным образом. Каталог будет отличаться как по количеству, так и по типу у разных лиц, в зависимости от степени силы или развития Принципа отмены.

Итак, мы переходим к ответу на те возражения, которые, несомненно, будут выдвинуты против предполагаемой характеристики. И, во-первых, что касается Прекрасного, мы, вероятно, столкнемся с общепринятым представлением, что в Красоте мы ощущаем один из самых мощных стимулов для страсти; в то время как бесчисленные примеры будут приведены во множестве, чтобы доказать, что она также является чудотворной причиной почти сказочных превращений, - как придающая энергию ленивым, слабость проворным, настойчивость непостоянным, даже мужество робким; и, *наоборот*, как *лишающая мужества героя*, - *более того, побуждающая благородных людей ко лжи, предательству и убийству; и наоборот, как придающая мужество слабым*. одним словом, через овладевшее, сбитое с толку, изощренное "я", столь же безразлично поднимающее и опускающее очарованный объект к высотам и глубинам удовольствия и страдания, добродетели и порока.

Теперь, если красота здесь говорится о *человеческом существе*, то не отрицать это; но это красота в *смешанном режиме*, - не в его высокой, *passionless* форма, ее единство и чистоту. Это не Красота, нисходящая с небес, в облаке, радуге, цветке, птице или в созвучии сладостных звуков, которые, кажется, возвращают душу туда, откуда она пришла.

Если бы мы действительно могли смотреть на форму человека в ее простой, неразрывной физической структуре - на форму, например, красивой женщины, - и забыть или, скорее, не чувствовать, что это не *форма*, могло бы возникнуть только одно чувство: что ничто видимое никогда не было оформлено так, чтобы изгнать из души все низменные мысли и наполнить ее, так сказать, первозданной невинностью.

Мы вполне осознаем, что доктрина, принятая в нашем основном предложении относительно Красоты как имеющей исключительное отношение к Физическому, вряд ли вызовет благосклонность; поэтому мы просим о ней лишь такого искреннего внимания, какого, по изложенным причинам, она, по-видимому, заслуживает.

Нам кажется ясным, что такие эффекты, против которых только что были выдвинуты возражения, могли быть вызваны не только Красотой в ее чистой и единичной форме, но скорее ее совпадением с какими-то реальными или предполагаемыми моральными или интеллектуальными качествами или с животными аппетитами; как, будь иначе, мы могли бы

заклЮчить то же самое по прекрасному младенцу, сама мысль о котором отвратительна для здравого смысла. В таком сочетании, действительно, он не может не оказывать определенного влияния, но настолько модифицированного, что часто становится простым аксессуаром, подчиненным животному или моральному объекту и для достижения цели, не принадлежащей ему самому; в доказательство чего мы находим, что он почти равномерно принимает наказание, налагаемое на его случайных партнеров, если когда-либо их желания приведут к иллюзии, а именно к последующему отвращению. Но результат Красоты никогда не может быть таким; когда кажется иначе, эффект, как мы думаем, легко можно объяснить другими причинами, как мы сейчас попытаемся показать.

Не может быть предметом спора, ограничивается ли красота человеческим обликом; повседневный опыт самого обычного человека ответил бы отрицательно: он находит ее в лесах, полях, в растениях и животных, нет, в тысяче предметов, когда он смотрит на природу; и хотя она бесконечно разнообразна, он не колеблется присвоить каждому из них один и тот же эпитет. И почему? Потому что чувства, пробуждаемые всеми, схожи по характеру, хотя и различаются, несомненно, во многих степенях интенсивности. Теперь предположим, что его спросят, какую личную выгоду приносит ему вся эта красота. Поистине, он был бы озадачен ответом. Это доставляет ему удовольствие, возможно, огромное удовольствие. И это все, что он мог сказать. Но почему эффект не должен отличаться, за исключением степени, от красоты человеческого существа? У нас уже есть ответ в этом заключительном слове. Ибо что такое человек, как не тот, кто объединяет в себе физическую, интеллектуальную и моральную природу, которая не может в человеке стать даже объектом мысли без хотя бы некоторых неясных намеков на своих естественных союзников? Как же тогда мы можем отделить то, что имеет исключительное отношение к его физической форме, без некоторого восприятия моральных и интеллектуальных аспектов, с которыми это связано? Но откуда мы знаем, что Красота ограничивается такими исключительными отношениями? Это подводит нас к великой проблеме, такой простой и легко решаемой во всех других случаях, но в то же время такой сложной и, по-видимому, необъяснимой у человека. В других случаях было бы абсурдно ставить под сомнение вопрос, относящийся ли он к форме, цвету или звуку. Будет достаточно одного примера. Предположим, тогда, что незнакомый объект, чьи привычки, расположение и так далее совершенно неизвестны, например, райскую птицу, впервые увидели два человека, и все они сразу же назвали его прекрасным; - может ли быть какое-либо сомнение в том, что удовольствие, которое он произвел у каждого, было одного и того же рода? или кто-нибудь из них стал бы приписывать свое удовольствие чему-либо, кроме его формы и оперения? Что касается природных объектов, и тех низших животных, которые не находятся под влиянием домашних ассоциаций, то между людьми различий мало или вообще нет: если они и различаются, то лишь в степени, соответствующей их чувствительности. Мужчины не спорят о розе. И почему? Потому что что ничто, кроме физического, не может помешать впечатлению, которое она должна была произвести; и идея красоты реализуется мгновенно. То же самое и по отношению к другим объектам противоположного характера; они могут говорить, не раздумывая, и называть их простыми, невзрачными, уродливыми и так далее, инстинктивно выражая таким образом даже степень своей удаленности от состояния красоты. Кто когда-либо называл пеликана красивым или даже многих животных, которых мы любим за их ценные качества, таких как умный и послушный слон, или ласковый орангутанг, или верный мастиф? Более того, мы можем привести длинный список самых полезных и дружелюбных созданий, которые ни при каких

обстоятельствах не могли бы вызвать эмоции, соответствующие тем, которые мы приписываем прекрасному.

Но едва ли есть предмет, по которому человечество расходится во мнениях больше, чем по красоте своего собственного вида, - одни предпочитают то, а другие другое, особое строение; что может быть объяснено только предположением о каком-то доминирующем выражении, либо моральном, интеллектуальном, либо чувственном, с которым они симпатизируют, либо наоборот. В то время как некоторые будут напрягать свою память и обращаться к школам за их предполагаемыми непогрешимыми *правилами*, забывая при этом о том окончательном триедином принципе, к которому должен апеллировать сам их канон, о вечно живом принципе, который первым проявил свою истину и о котором сейчас, как и тогда, нужно не рассуждать, а *чувствовать*. Нет нужды добавлять, насколько плодотворна эта механическая почва для грубых ошибок.

Теперь мы осмеливаемся утверждать, что никогда не было допущено ошибки, даже при одном взгляде, ни на один природный объект, не обезображенный человеческим капризом или на который глаз не был приучен смотреть с помощью какого-либо обычного средства. При этом последнем обстоятельстве, несомненно, в природе существует множество вещей, которые воздействуют на людей совершенно по-разному; и в особенности таких, которые из-за своей привычной близости попали под влияние *мнения* были как бы инкрустированы последовательными отложениями многих поколений. Но из огромного и разнообразного множества объектов, которые таким образом были вытеснены из их первоначального состояния, нет, пожалуй, ни одного, который подвергся бы стольким многочисленным и таким странным искажениям, как человеческая форма; или по отношению к которому наши "идеи", как нам угодно называть их все, но на самом деле наши мнения, были бы столь непостоянны. Если бы Идея действительно имела какое-то отношение к Моде, мы назвали бы чудовищными многие вещи, с которыми примирил нас обычай. Давайте представим случай в качестве иллюстрации. Джентльмен и леди из одного из наших фешенебельных городов совершают экскурсию по границам некоторых наших новых поселений на Западе. Они стоят на опушке леса, возможно, любясь величиим природы; возможно также, что они любовники и разделяют с наследниками природы восхищение друг другом, чьи личные прелести максимально подчеркиваются, согласно наиболее общепринятым представлениям, вкусом и элегантностью их одежды. Тогда предположим, что охотник-индеец, который никогда не видел никого из нашего цивилизованного мира и не слышал о нашем костюме, внезапно натывается на них, а они отворачиваются от него. Мог бы он представить, что это были за животные? Мы думаем, что нет; и меньше всего, что он предположил бы, что они принадлежат к его собственному виду. В этом нет ничего невероятного; и мы очень опасаемся, что, если это когда-нибудь произойдет, необработанный дикарь уйдет домой с не очень лестным впечатлением ни от модистки, ни от портного.

Неудивительно, что под такими маскировками мы рассматриваем человеческую красоту как своего рода загадку или предмет, о котором не стоит спорить; неудивительно и то, что мы часто отличаемся от самих себя, когда так много во внешнем человеке, таким образом, поставлено в зависимость от переменчивого настроения какого-нибудь выдающегося Петрония из "ширз". Но, признавая, что легко погрузиться в форму или, что еще важнее, в наше собственное сознание всего общепринятого, существует еще большее препятствие для любого истинного воздействия со стороны одной только личности в той моральной примеси, о которой уже

упоминалось, которая, более или менее, должна окрашивать большую часть наших впечатлений от каждого индивидуума. Разве тогда нет достаточных оснований, по крайней мере, для сомнения, что, за исключением идиотов, есть хоть одно человеческое существо, в котором чисто физическое *всегда* является единственным действующим лицом? Мы не говорим, что это обычно не преобладает *вте*. Но в таком сложном существе, как человек, кажется почти невозможным, чтобы внутренняя природа иногда в какой-то степени не проявлялась сквозь самую жесткую текстуру внешней формы. На самом деле, мы не всегда можем правильно прочесть символ, столь неясно обозначенный, или даже быть в состоянии догадаться о нем, тем или иным способом; тем не менее, это повлияет на нас; более того, возможно, сильнее всего, когда он наиболее неопределенен. Каждый человек в определенной степени является физиономистом: согласно общепринятому мнению, мы не имеем в виду, что он является интерпретатором линий и величин, которые могут быть сведены к правилам; но что он рожден таким, который судит не по каким-либо сознательным правилам, а по инстинкту, который он не может ни объяснить, ни понять и который заставляет его судить, хочет он того или нет. Как еще мы можем объяснить эти мгновенные симпатии и антипатии к совершенно незнакомому человеку?

Итак, это моральное влияние имеет двоякий источник: один - в объекте, а другой - в нас самих; и нелегко определить, который из них сильнее как счетная движущая сила. До сих пор мы рассматривали только первое; теперь перейдем к нескольким замечаниям по поводу последнего.

Скажет ли кто-нибудь, что у него полностью отсутствуют какие-либо естественные или приобретенные предубеждения? Это источник противодействующего влияния, о котором мы говорим в нас самих; но о котором, как и о многих других тайных пружинах как мысли, так и чувства, мало кто задумывается. Тем не менее, это тот, который в данном конкретном вопросе вряд ли когда-либо бездействует; и в зависимости от предубеждения будут наши впечатления, будь мы интеллектуальными или чувственными, холодно спекулятивными или пылко наделенными воображением. Мы не имеем в виду, что оно всегда вызывается всем, к чему мы приближаемся; мы говорим только о его обычной активности между людьми; ибо, по-видимому, в нашей природе есть нечто таинственное, что, вопреки нашим желаниям, редко допускает абсолютного безразличия к какому-либо из видов; какой-то эффект, каким бы незначительным он ни был, такой же, как эффект воздуха, который мы бессознательно вдыхаем и снова выдыхаем, должен последовать, будь то непосредственно от объекта или реагируя на нас самих. Более того, закон притяжения или отталкивания настолько силен, что мы не можем противостоять ему даже в отношении тех человеческих теней, которые проецируются в воздухе простым воображением; ибо мы ощущаем его в искусстве лишь в меньшей степени, чем в природе, при условии, однако, что воображаемое существо обладает лишь признаками человеческой души; однако это не так, если оно представляет только внешнюю форму, поскольку простая форма сама по себе не может иметь отношения ни к сердцу, ни к интеллекту. И здесь мы хотели бы спросить, не отбрасывает ли это поразительное исключение из настоящего аргумента, так сказать, подтверждающее размышление?

Мы часто думали, что сила простой формы не может быть более ярко продемонстрирована, чем в обычной малярной мастерской. Среди ежегодных товаров, ввозимых с различных рынков Европы, сколько красивых лиц, лишенных малейшего смысла, привлекают пассажиров, останавливающих повсюду, людей всех мастей и действительно доставляющих

удовольствие, если не каждому, то по крайней мере большинству; и очень справедливо, ибо у них есть красота, и *ничего другого*. Но пусть другой художник, какой-нибудь гениальный человек скопирует те же лица и добавит характера, вдохнет в них душу: с этого момента прохожие будут смотреть как бы другими глазами; привязанности и воображение тогда станут зрителями; и, в зависимости от живости или тупости, вульгарности или утонченности, они произведут впечатление. Так, грубый ум может почувствовать красоту в жестких, бездушных формах Ван дер Верфа, но при этом равнодушно отвернуться от освященной любви изяществу Мадонны Рафаэля.

Но если вернуться к индивидуальным предубеждениям, которые постоянно склоняют к себе или отталкивают, что более распространено, особенно среди женщин, чем высокое восхищение некрасивым человеком, если оно связано с остроумием или приятным обращением? Можете ли вы привести более веский пример, чем пример знаменитого Уилкса, одного из самых уродливых, но в то же время вызывающего наибольшее восхищение людей своего времени? Даже представители его пола, ослепленные, без сомнения, своим сочувствием, не могли видеть в нем недостатков ни в уме, ни в личности; ибо, когда ему возражали против последнего, что "он смущенно щурился", ответом было: "Нет, сэр, не больше, чем джентльмену подобает щуриться".

О склонности к определенным занятиям - к искусству, науке или какому-либо определенному образу жизни - мы не говорим; пристрастие, на которое мы ссылаемся, заключается в более личном расположении человека, в том, что придает тон его внутреннему характеру; и не имеет значения, в каких пропорциях оно составлено, в привязанностях, или интеллекте, или чувствах, - будь то только в некоторых из них, или в целом; то, что они составляют основу пристрастий каждого человека, не менее несомненно, чем тот факт, что едва ли есть какая-то тайна, которую люди скрывают в мире. привычка охранять с такой скрупулезной тщательностью. Более того, могло бы показаться, что каждый был побужден к этому каким-то суеверным инстинктом, что каждый мог бы сказать себе: "Во мне есть нечто, что полностью *принадлежит мне*". Как бы то ни было, есть несколько вещей более опасных, чем уверенно заявлять о предвзятости какого-либо человека. Действительно, большинство людей были бы озадачены, назвав этот для себя; но его существование в них тем не менее является фактом, потому что принимаемая форма может быть настолько смешанной и сложной, что ее совершенно невозможно определить. Однако достаточно того, что каждый чувствует это и более или менее руководствуется этим, независимо от того, определено это или нет.

Если это так, то как возможно, чтобы это в какой-то степени не влияло на наши чувства по отношению к каждому встречному, чтобы это не оставляло какой-то закваски на каждом впечатлении, которая пропитывала бы его чем-то, чем мы восхищаемся и любим, или еще тем, что мы ненавидим и презираем?

И какой самый красивый или самый неуклюжий облик предстает перед таким магом, как этот, который может наделить красивую простушку редчайшим интеллектом или одним взглядом превратить интеллектуального, благородного гнома в ангела света? Это, конечно, крайние случаи. Но если это правда, как у нас есть основания полагать, то какая грозная сила!

Но хотя, как уже отмечалось, мы не можем точно разгадать этот секрет, иногда можно сделать проникательное предположение о преобладающей тенденции у определенных людей. Возможно, наиболее очевидные случаи наблюдаются среди сангвиников и людей с богатым воображением; и можно было бы предположить, что красивый человек в настоящее время

обогатился бы всеми возможными добродетелями, в то время как более холодный спекулянту видел бы в нем не то, чем он обладает, а тот ум, который ему нужен. Теперь было бы любопытно представить (и этот случай не является невозможным), как глаза каждого могли бы быть открыты, с вероятным следствием, что каждый мог бы чувствовать, когда его глаза были открыты, и объект был виден таким, каков он есть на самом деле. Какое-нибудь неблагоприятное обстоятельство застаёт совершенное создание врасплох: вспышка гнева хмурит брови, воспаляет глаза, раздувает ноздри, скрежещет зубами и превращает ангела в бушующую ярость. Что же тогда происходит с добродетелями визионеров? Они растворились в воздухе и унесли с собой то, на что было право прекрасного создания, - саму ее красоту. Однако с сухим человеком интеллекта происходит иная перемена. Безмозглый объект устыдился своего невежества; она начинает развивать свои способности, которые постепенно развиваются, пока не станут шире и ярче; они придают ее чертам такое выражение, что никто не может смотреть на них, не увидев свидетельства отсутствия обычного интеллекта: сухой человек, наконец, поражен высшим интеллектом, и что еще больше удивляет его, так это изящество и красота, которые они впервые открывают его глазам. Ученая пыль, которая так долго хоронила его сердце, быстро смахивается, и он женится на воплощенном разуме. Какое третье изменение может последовать за этим, в наши задачи не входит предвидеть.

Значит, человеческая красота не имеет силы? Объединившись с добродетелью и интеллектом, мы могли бы почти ответить: "Вся сила". Это воплощенная гармония истинного поэта; его видимая Муза; ангел-хранитель его лучшей натуры; вдохновляющая сивилла его лучших чувств, привлекающая его к себе очищающим очарованием от эгоизма мира, от бедности и пренебрежения, от низкого и низменного, более того, от его собственной слабости или пороков: ибо он не может приблизиться к ней с нечестивыми мыслями, на которую неграмотные и невежественные взирают с благоговением, как на представителя расы, стоящей над ними; перед которой самые мудрые и невежественные люди смотрят с благоговением. Лучше всего склониться без унижения, и преклонился бы в идолопоклонстве, если бы не более высокое почтение. Нет! у смертного бичеловека нет подобной силы. Но против противоположной морали человеческая красота сама по себе не имеет силы, нет самоподдерживающейся жизни. Хотя он потворствует злым желаниям, тогда, действительно, мало что может сравниться с его устрашающей мощью. Но нечестивому союзу, наконец, должен быть положен конец. Взгляните на это тогда, когда прекрасная змея сбросит свое болото.

Давайте обратимся к нему на мгновение и посмотрим, как он сочетается с элегантными достижениями и тонким интеллектом: сколь полон его триумф! Если когда-либо и можно сказать, что душа опьянена, то это тогда, когда она чувствует всю власть красивой, дурной женщины. Легендарные чары Востока менее странны и чудотворны, чем чудесные изменения, которые произвели ее чары. На какое-то время каждая мысль кажется подчиненной ее воле; вечное око совести закрывается перед ней; вечные истины о добре и зле засыпают по ее приказу; более того, самые грубые и отвратительные вещи внезапно обретают кажущуюся чистоту: пока весь разум не принадлежит ей, и сбита с толку жертва, опьяненная ее чарами, называет зло добром. Что может последовать дальше? Прочтите "Анналы преступлений"; они расскажут нам, что следует за разрушением чар, разрушенных первой унижительной кражей, первым ударом кинжала или первой каплей яда. Взгляд преступника обращается к прекрасной колдунье с отвращением: гадюка, жаба - нет ничего более отвратительного! История Милвуда имеет много аналогов.

Но, хотя Красота не может постоянно противостоять тому, что морально плохо, и не обладает прямой способностью творить добро, она все же может, и часто так и делает, когда ей ничто не мешает, благодаря своей бесстрастной чистоте, предрасполагать к добру, за исключением, возможно, крайне развращенных натур; поскольку всякое влечение к чистому является таким большим упреком для испорченного ума, если только оно не направлено на столь эгоистичную цель. Посмотрите на прекрасную жену, вышедшую замуж по тому, что неправильно называется любовью, но ставшую объектом презрения жестокого мужа, - возможно, тем более горького, если она еще и добрая. Но, помимо тех противодействующих причин, которые так часто упоминаются, все обстоит так, как мы уже говорили: мы предрасположены испытывать добрые чувства и думать чисто о каждом прекрасном предмете, пока у нас не появится причина думать иначе; и наши мысли будут соответствовать нашим собственным сердцам.

Нам известно лишь об одном другом возражении, которое не было замечено и которое могло быть выдвинуто против интуитивной природы Идеи. Нас могут спросить, как получилось, что художники, которые, как предполагается, с самого начала своей деятельности преодолели все общепринятые предубеждения, а также приобрели более сложную способность анализировать свои модели, чтобы рассматривать их в отдельных элементах, так часто менялись в своих представлениях о красоте? Действительно ли художники обладают приписываемой им таким образом властью, мы здесь выяснять не будем; без сомнения, приобрести ее - их дело, если это возможно. Но, признавая это как истину, мы отрицаем позицию: они не меняют своих идей. У них может быть только одна Идея Красоты, поскольку эта Идея является лишь специфической фазой одного неизменного Принципа, - если такой принцип существует, как мы постараемся показать в дальнейшем. При этом у них не может быть о ней никаких существенно отличающихся, а тем более противоположных представлений: но их *понимание* этого может претерпевать множество видимых изменений, которые, тем не менее, являются лишь различными степенями, которые лишь отмечают более полное представление; по мере того как их более глубокое знакомство с высшими внешними проявлениями Красоты приближает их, конечно, к совершенному осознанию ранее существовавшей Идеи. Под *совершенным* здесь мы подразумеваем только ближайшее приближение к человеку. И мы обращаемся к каждому художнику, компетентному в отношении, если это не так. Опускается ли он когда-нибудь от более высокого ассимилянта к более низкому? Предположим, он родился в Италии; поехал бы он в Голландию, чтобы реализовать свою Идею? Но многие голландцы искали в Италии то, чего не могли найти в своей собственной стране. Мы ненамереваемся при этом размышлять о последнем - о стране, столь изобилующей гениями; мы только говорим, что человеческий облик в Италии создан по более тонкому образцу. Тогда что же направляет художника от одного объекта к другому и определяет, какой из них выбрать, если у него нет проводника внутри себя? И почему еще все нации должны инстинктивно склоняться перед высшими формами Греции?

Мы добавим лишь одно замечание. Предполагая, что художник полностью свободен от всех модифицирующих предубеждений, такое редко случается с теми, кто критикует его работы, - особенно с теми, кто хотел бы продемонстрировать свое превосходство, обнаруживая недостатки, и кто часто осуждает художника просто за то, что он не выразил того, к чему он никогда не стремился. Что касается некоторых, они никогда не бывают довольны, если не находят красоты, какой бы ни была тема, ведь это может нейтрализовать характер, если не сделать его смешным. Если бы о Рафаэлле, который редко стремился к чистой красоте, судили по ее отсутствию, он был бы ниже Гвидо. Но его цель была гораздо выше - в интеллекте и привязанностях; это был человек с его бесконечными переливами мыслей и страстей, в которых

мало вероятности, что к нему когда-либо приблизятся. И все же ложная критика была столь же расточительна к нему в приписывании красоты, сколь скупа и несправедлива ко многим другим.

В заключение, не может ли в трудности, которую мы таким образом попытались разрешить, заключаться вероятное значение ответственного, а также особого положения, которое занимает Человеческое существо в мире жизни? Нет ли в этом взаимном влиянии между душами некой таинственной цепи, которая связывает воедино человеческую семью в ее двух крайностях, давая самому низшему неоспоримое право на высшее, так что мы не можем быть независимыми, если бы хотели, или безразличными даже к самому себе, без нарушения императивного закона нашей природы? И разве это, по крайней мере, не *намекает* на обязанности и привязанность к самым уродливым телом, самым развращенным умом - на нескончаемые последствия? Если бы человек был простым животным, хотя и высшим существом, могли бы эти непостижимые влияния воздействовать на нас так, как они действуют? Разве животные аппетиты не были бы нашей истинной и единственной целью? Чем вообще была бы Красота для утоленного аппетита? Если бы это не стало, как в последнем случае с жестоким мужем, объектом scorn, - чего не могло быть из-за необходимого отсутствия моральных устоев, - было бы это лучше, чем обглоданная кость для объевшейся собаки? Менее всего это могло походить на видимый знак той чистой идеи, в которой столь многие возвышенные умы распознали тип гораздо более высокой любви, чем земная, которую душа познает, когда в лучшем мире она осознает окончательное воссоединение Красоты с внутренними формами Истины и Святости.

Теперь мы применим предполагаемую характеристику ко второму ведущему Idea, а именно к Истине. Во-первых, мы считаем само собой разумеющимся, что никто не будет отказывать восприятию истины в некотором положительном удовольствии; по крайней мере, никто, кто в то же время не готов противоречить общему чувству человечества, более того, добавим мы, наследует всеобщий опыт. В тот момент, когда мы начинаем думать, мы начинаем приобретать, будь то в мелочах или иным образом, какое-то знание; и из двух вещей, представленных нашему вниманию, предполагая, что одна из них истинна, а другая ложна, никто никогда сознательно и ради нее самой, не выбирает ложную: что бы он ни делал в последующей жизни с какой-то эгоистичной целью, он не может делать этого в детстве, где нет такого мотива, без насилия над своей природой. И здесь мы предполагаем, что о понимании, с его торжествующей гордостью и утонченностью, не может быть и речи, и ребенок делает свой выбор под влиянием спонтанного ощущения истинного и ложного. Ибо, будь это иначе и безразличен ли выбор, какая возможная основа для самых обычных жизненных поступков, даже если это касается его самого, была бы у того, кто засеял бы ложью саму почву своей растущей натуры. В зрелом возрасте достаточно времени, чтобы начать лгать самому себе; но у лживого юноши никогда не может быть настоящего "я", на которое можно опереться. Так что величайший лжец, вен Фердинанд Мендес Пинто, должно быть, любил правду - по крайней мере, в какой-то период своей жизни. Мы говорим *любил*; ибо добровольный выбор неизбежно подразумевает некоторую степень удовольствия от выбора, какой бы слабой ни была эмоция или незначительным ни был объект. Поэтому, *при прочих равных условиях*, находить удовольствие в истине не только необходимо, но и естественно.

Теперь вопрос в том, может ли приятная эмоция, которая является, так сказать, коренным ростком Истины, в любом случае быть свободной от "я" или от какого-то личного удовлетворения. Мы предполагаем, что на этот вопрос не будет недостатка в ответе. Более того,

ответ уже был дан из темной древности веков, что даже за свою исключительную красоту Истина была канонизирована. Если в *Эврике* Пифагора и было что-то личное, то этого не было в одобрительных возгласах его страны, которая радовалась вместе с ним. Но мы можем усомниться в этом чувстве, если применить его к нему. Если богатство или слава иногда и следовали по пути Гения, то они следовали как случайность, но никогда не предшествовали, как эффективный проводник к какому-либо великому открытию. Ибо что такое Гений, как не пророческий открыватель невидимой Истины, которую нельзя ни купить, ни подкупить, чтобы вывести на свет? Если это произойдет, то, во всяком случае, должно быть вызвано родственной любовью, такой же чистой, как она сама. Обратимся ли мы к художнику? Если он достоин этого имени, он отвергнет обвинения в том, что богатство или слава когда-либо способствовали рождению его идеального потомства: это была Правда, которая улыбнулась ему, которая облегчила его труды, которая благословила их рождение и, благодаря ее признанию, вложила в его грудь свои собственные самые чистые, бесстрастные эмоции. Но какие бы смешанные чувства из-за немощи действующего лица ни влияли на художника, будь то поэт или живописец, у читателя или зрителя может быть только одно чувство - г.

Действительно, это свойство Истины настолько непреходяще, что, по-видимому, оно несколько не теряет своей силы, даже когда заставляет себя отражаться от вещей, которые сами по себе, собственно говоря, не имеют истины. У нас есть множество примеров этого на некоторых фотографиях Dutch, где главным объектом является просто блюдо с устрицами или маринованной сельдью. Мы помним картину такого рода, состоящую исключительно из тех самых предметов, от которых мы испытали удовольствие, *почти* изысканное. И мы хотели бы здесь заметить, что аппетит тогда никоим образом не был затронут. Следовательно, удовольствие должно было быть от имитированной правды. Конечно, любопытный вопрос, почему это должно быть, в то время как сами вещи, то есть реальные объекты, не должны производить такого эффекта. И это, по-видимому, связано с тем, что в последнем случае речь не шла ни о какой правде. Настоящие устрицы и т. Д. Действительно были истинны постольку, поскольку они были реальными объектами, но они не содержали *истины* в *отношении* ни к какой вещи. Принимая во внимание, что в изображенных устрицах их связь с реальными была показана и подтверждена взаимным сходством.

Если это правда, в чем мы не сомневаемся, то у нас есть по крайней мере одно доказательство, где его можно было бы и не искать, что в Истине есть то, что удовлетворяет само по себе. Но более сильное свидетельство все же можно найти там, где, исходя из всех *априорных* рассуждений, мы могли бы ожидать если не явной боли, то по крайней мере отсутствия удовольствия; и именно там мы находим его соединенным с человеческим страданием, как в глубоких сценах трагедии. Теперь это не подлежит сомнению, что некоторые из наших самых изысканных pleasures часто происходит из этого источника, и из сцен, что в природе мы не могли смотреть на. И почему это происходит, как не по причине, указанной в предыдущем примере натюрморта? единственная разница заключается в том, что последнее адресовано чувствам, а первое - сердцу и интеллекту; это различие, однако, хорошо объясняет их огромную разницу в воздействии. Но не могут ли эти трагические радости иметь своим источником только сочувствие? Мы отвечаем: Нет. Ибо кто когда-либо испытывал это, наблюдая за жестокостью настоящего злодейства, или предательством невиновности, или будучи очевидцем убийства? Теперь, хотя мы возмущаемся этими и подобными зверствами в реальной жизни, было бы и ново, и ложно утверждать, что они не имеют привлекательности в искусстве.

Мы также не верим, что этот признанный интерес можно проследить до какого-либо другого источника, кроме предполагаемого; а именно, до истины о *связи*. И в этом качестве Истина принадлежит Воображению, которое является подходящим средством, с помощью которого художник, будь то поэт или живописец, проецирует свои сцены.

Центр интереса здесь, следовательно, находится в воображении, и именно по этой причине, а также потому, что его нельзя вернуть домой, возникает удовольствие; которое, следовательно, явно проистекает из его правдоподобия действительному и, хотя и вместе с соответствующим возбуждением, все же без его обязательного условия, а именно, его воздействия *жизни* на живые чувства.

Здесь уместно использовать слово *интерес*, а не сочувствие, поскольку сочувствие к действительному страданию, будь объект хорошим или плохим, по своей природе болезненно; очевидная причина, по которой так мало людей в более прозаичном мире обладают добродетелью искать его.

Но разве дело художника не в том, чтобы трогать сердца? Верно, и это его высокая привилегия, как ее сеньора, проникать в самые ее глубины; более того, из самых низких ее глубин дотрагиваться до ее высочайшей дышащей вершины. И все же он не может даже приблизиться к ней, кроме как через преобразующую атмосферу воображения, где только самые печальные ноты горя, даже ужасающий шриэк отчаяния, смягчаются, так сказать, закаляющей росой этой призрачной области, прежде чем они падут на сердце. Иначе как могли бы мы выносить сдавленный стон Дездемоны или дьявольские заклинания леди Макбет, - еще более страшные, чем последующий поступок ее мужа, - или смотреть на агонию несчастного Иуды на ужасной картине Рембрандта, когда он возвращает непробиваемому Синедриону выкуп за кровь? Да, как бы мы могли когда-либо противостоять им, если бы не это идеальное оружие, через которое мы воспринимаем только их модифицированные вибрации?

Пусть имитация, или, скорее, копия, будет настолько близка к обману, эффект будет совершенно иным; ибо, таким образом, фактически утрачивается *условие связи*, и копия становится такой же, как оригинал, - ограниченной своими собственными качествами, отталкивающими или привлекательными, в зависимости от обстоятельств. Я помню поразительный пример этого у знаменитой актрисы, чьи копии реальных страданий были настолько болезненно точными, что я был вынужден отвернуться от сцены, не в силах этого вынести; ее крик агонии в Бельвидере, казалось, звенел у меня в ушах несколько часов после. Иначе обстояло дело с великой миссис Сиддонс, которая двигалась лишь в поэтической атмосфере, сквозь которую самые неистовые страсти, казалось, *вырисовывались*, как далекие горы, впервые увиденные в море, - массивные и твердые, но покоящиеся в воздухе.

Тогда, по-видимому, в истине есть нечто, хотя и видимое лишь в смутной тени отношения, что усиливает интерес - и, таким образом, это происходит без боли, по крайней мере, с некоторой степенью удовольствия; которое, каким бы незначительным оно ни было, не является маловажным, поскольку представляет собой непреодолимый барьер для простого животного. Однако нас не следует понимать так, что мы претендуем на эту Относительную Истину как на способность возбуждать приятный интерес во всех возможных случаях; есть исключения, как, например, в случае ужасного, омерзительного и т. Д., Которые ни при каких условиях не могут быть иначе, как отвратительными. Для нашей цели достаточно показать, что его эффект в большинстве случаев подобен тому, который мы приписываем абсолютной Истине.

Но возражения - естественные противники каждого искателя приключений: на нашем пути есть одно возражение, которое мы вскоре заметили при первом отправлении в путь. И мы находим, что это особенно противоречит утверждению, касающемуся детей; а именно, что, делая ставку на две вещи, когда нет личной выгоды, способной повлиять на решение, они всегда выберут то, что кажется им истинным, а не другое, которое кажется ложным. Этому противостоит пресловутый факт об удивительной склонности детей ко лжи. Это легко признать; но нас это не устраивает, если только не может быть доказано, что в процессе лжи они не рассчитывали на ее награду, - отбрасывая в сторону любое внешнее преимущество, - в виде самодовольных мыслей о своем превосходстве в остроумии или подлинности. Столь же печально известно, что такой тайный триумф часто проявляется улыбкой, или подмигиванием, или каким-либо другим знаком хихикающего мальчишки, который доказывает что угодно, но только не то, что ложь была беспричинной. Нет, даже ребенок не может любить ложь исключительно ради нее самой; в противном случае он полюбил бы ее в другом виде, что противоречит действительности. На самом деле, настолько далекий от этого, что задолго до того, как он получил какое-либо представление о том, что подразумевается под честью, слово *лжец* становится одним из его первых и самых уничижительных выражений для порицания. Посмотрите на лицо любого ребенка, когда он говорит своему товарищу, что тот лжет. Мы требуем не более чем этого наиболее логичного выражения; и, если оно не говорит о естественном отвращении, которое должно быть преодолено только своекорыстием, то доверия нет ни к чему. Нет. Мы не можем поверить, что человек или цилд, какими бы развращенными они ни были, *могли* говорить *непродуктивную, беспричинную ложь*.

О последнем и высшем источнике наших приятных эмоций нам не нужно много говорить; поскольку никто не усомнится в том, что если его вообще искать, то только ради него самого. Но нам не подобает - по крайней мере, в этом месте - затрагивать тему Святости; того ангельского состояния, единственное проявление которого находится в совершенном унисоне с Божественной Волей. Мы можем, однако, рассмотреть это в следующей степени, как это известно и, как мы полагаем, часто реализуется, амонголы: мы имеем в виду Доброту.

Мы предполагаем, что нет необходимости давать определение добродетели; ибо каждый знает или должен знать, что ни один поступок не является добрым в его истинном смысле, который имеет хоть малейшее отношение к личности совершающего его. Также нет необходимости приводить примеры; наша цель скорее состоит в том, чтобы показать, что признание добра - и мы просим особо отметить это слово - неизбежно должно приводить к такой эмоции, которая будет иметь свой собственный характер, то есть будет полностью лишена личной заинтересованности.

Это никуда не годится позиция ибт многим кажется пугающей. Но позвольте заметить, что мы не сказали, что это будет *всегда* признаваться. Есть много причин, почему этого не должно быть, и этого не происходит. Мы все знаем, как легко отвернуться от того, что не доставляет нам удовольствия. Долгий путь пороку вкупе с сознанием того, что добро покинуло нас, может вызвать боль при взгляде на это. Более того, созерцание этого может стать из-за этого настолько болезненным, что приравнивается к агонии. Но мы не верим, что Добро можно ненавидеть за его само по себе, разве что дьяволу или какому-нибудь неисправимому воплощению зла, если таковое существует по эту сторону могилы. Но на это возражают, что плохие люди иногда получают удовольствие от Зла, из которого они не извлекают никакой личной выгоды и не надеются на нее, то есть просто *потому, что это зло*. Но мы отрицаем этот

факт. Мы отрицаем, что чистое удовольствие, которое чисто абстрагировано от всякого отношения к себе, находится во власти Зла. Если какой-либо человек утверждает это даже о самом себе, ему нельзя верить; он лжет своему собственному сердцу, - и это он может делать, не осознавая этого. Но как это может быть? Нет ничего проще: простой заменой слов; с помощью той ложной терминологии, которая началась с первого Братоубийства и продолжала накапливаться на протяжении последующих веков, пока не достигла своего завершения, за все возможные грехи, во Французской революции. В самом деле, мало что может быть проще; это всего лишь перенести на зло название его противоположности. Некоторые из нас, возможно, были свидетелями дикооголикования какого-нибудь закоренелого негодяя, оказавшегося случайным зрителем зверского акта. Но является ли такое ликование удовольствием? Сродни ли оно тому, что признается удовольствием даже этим закоренелым негодяем? И все же он может называть это именно так. Но должны ли мы, можем ли мы заманить К. в его сердце? Не лучше ли нам остановиться на некоторое время из простого незнания истинного языка греха. То, что он чувствует, таким образом, может быть тайной для всех, кроме отверженного; но это не удовольствие ни от поступка, ни от делающего: ибо, как закон Добра - Причинять Вред, так и закон Зла - Разлад; и как симпатия к Гармонии, так и отвращение к Разладу. И где ненависть глубже и смертоноснее всего? Среди злых. И все же они часто ненавидят добрых. Верно, но не доброта, не добродетели хорошего человека; им они завидуют и ненавидят его за то, что он ими обладает. Но чаще объект неприязни сначала лишается своих добродетелей путем умаления; затем хулиТЕЛЬ заменяет их необходимыми пороками - возможно, своими собственными; тогда он действительно созрел для ненависти. Когда греховный поступок я сделал с личного, это другое дело; в этом случае она станет *частью* от человека; и он может поклоняться ему с идолопоклонством дьявола. Но между его собственным кумиром и кумиром другого человека лежит огромная пропасть.

Чтобы предотвратить неправильное понимание, мы хотели бы здесь заметить, что мы не утверждаем ни о Добре, ни о Зле какой-либо непреодолимой силы принуждения к любви или возбуждения отвращения, имея доказательства обратного во множестве окружающих нас людей; все, что мы утверждаем, это то, что при абстрактном рассмотрении на них нельзя смотреть иначе. Также не так уж трудно решить факт их неэффективности во многих случаях, если вспомнить, что само условие их *истинного* эффекта - полное отсутствие самости, что их следует рассматривать *ab extra*; трудное, чтобы не сказать невыполнимое условие для очень развращенных; ибо вполне можно усомниться в том, что для таких умов любое действие или объект, имеющий моральную природу, может быть представлен без какого-либо личного отношения. Поэтому неудивительно, что там, где это условие настолько исключено, не должно быть не только надлежащего реагирования на закон Добра или Зла, но и столь частого неправильного понимания их истинного характера. Если бы можно было видеть глазами других, это происходило бы не так часто; ибо нет необходимости замечать, что лишь немногие вещи, если они вообще есть, когда-либо сохраняют свои надлежащие формы в атмосфере себялюбия; факт, который объясняет многие недостатки, помимо рассматриваемого. К этому мы можем добавить, что существование принудительной силы как в Добре, так и во Зле не могло бы по отношению к человеку заключаться в его свободной волеизъявлении, без которого не могло бы быть совести; из этого также не следует, что из-за того, что люди, обладающие свободой выбора, все же так часто делают неправильный выбор, существует какая-либо естественная нечеткость в абсолютном характере Зла, которая, как указывалось ранее, достаточно очевидна для них, когда речь идет о других; в таких случаях косвенный выбор только показывает, что при

полной силе правильного восприятия абсолютный характер Зла становится очевидным. , их промежуточные страсти или интересы обладают также способностью придавать свою окраску каждому объекту, имеющему малейшее отношение к ним самим.

Признавая эту личную модификацию, мы можем затем с уверенностью повторить нашу позицию, что ненавидеть Добро или любить Зло исключительно ради них самих возможно только с неисправимо злыми, другими словами, с дьяволами.

Мы перейдем к последнему пункту нашего общего предложения. И здесь можно спросить, на каком основании мы предполагаем один интуитивный универсальный Принцип в качестве истинного источника всех тех эмоций, которые только что обсуждались. На это мы отвечаем на основании нашего общего соглашения. Поскольку мы будем здесь использовать слова *эффект* и *эмоция* как взаимозаменяемые термины, мы хотим, чтобы было понятно, что, когда мы применяем эпитет *общий* или *одинаковый* к *эффекту*, мы делаем это только по отношению к *виду*, и для краткости вместо того, чтобы обозначать один и тот же *класс* эффектов; подразумевая также в слове *вид* наличие многих степеней, но никакого другого различия. Например, если будет обнаружено, что красивый цветок и благородный поступок вызывают родственные эмоции, какими бы слабыми они ни были у одного или глубокими у другого, в действительности они подпадают под одну и ту же категорию. И это мы вынуждены признать, каким бы разнородным оно ни было, поскольку общая основа обязательно предполагает общий результат. Как еще, например, мы можем объяснить сцену в природе, появление птицы, животного, человеческого облика, которые воздействуют на каждого из нас сходным образом? Безусловно, нет никакого сходства в объектах, составляющих ландшафт, и в облике животного и человека; они не имеют сходства ни по форме, ни по текстуре, ни по цвету, ни по шероховатости, ни по гладкости, ни полюбому другому известному качеству; в то время как некоторые их эффекты настолько близки, что мы не останавливаемся даже для того, чтобы измерить широту, в которой они отмечены, но сразу классифицируем их по какому-нибудь общему термину. Совершенно очевидно, что это исключительное свойство уподобляться тому, на что так сильно непохоже, не может проистекать из какого-либо сходного строения, или качества, или атрибута простого бытия, то есть любой вещи, существенной для отличительного существования. Таким образом, должна быть какая-то общая основа для их общего эффекта. Ибо если они сами по себе не согласуются друг с другом, то из этого с необходимостью следует, что основание их согласия должно быть связано с чем-то в нашем собственном сознании, поскольку только *там* этот общий эффект известен как факт.

Теперь мы подошли к важному вопросу: *где* и *что* является этой примиряющей основой? Конечно, не в ощущениях, поскольку это могло отражать только их отличительные различия. Также это не может быть связано с рефлексивными способностями, поскольку рассматриваемый эффект, будучи одновременным, полностью несвязан с каким-либо процессом рассуждения; ибо мы чувствуем его не потому, что понимаем, а только потому, что осознаем его присутствие. Более того, это происходит потому, что мы не знаем и не можем понять этого, и, следовательно, поскольку это вопрос, недоступный никаким способом рассуждения, его характер таков, как было заявлено, и, как таковой, универсален.

Где же тогда нам искать эту таинственную основу, как не в уме, поскольку только там, как уже отмечалось, этот общий эффект известен как факт? и где же в разуме, как не в каком-то

неотъемлемом Принципе, который является одновременно интуитивным и универсальным, поскольку в большей или меньшей степени все люди чувствуют это, *сами не зная почему?*

Но поскольку внутренний Принцип может, по необходимости, существовать только потенциально, пока не будет приведен в действие каким-либо внешним объектом, также ясно, что любой подобный эффект, который затем должен быть распознан через него от любого числа различных объектов, может возникнуть только из некоторого взаимного отношения между *чем-то* в объектах и в Принципе, предполагаемом каких совместный результат и надлежащий продукт.

И, поскольку, по-видимому, мы не можем избежать признания некоторого такого Принципа, имеющего взаимное отношение к определенным внешним объектам, для объяснения этих родственных эмоций из стольких различных и разнородных источников, остается только дать ему название, которое уже было предвосхищено термином Гармония.

Следующий вопрос здесь заключается в том, в чем состоит это *особое отношение*? Мы видели, что это не может быть ни в одной вещи, которая существенна для любого условия простого бытия; следовательно, это должно заключаться в некотором *не поддающемся обнаружению* состоянии, безразлично применимом к Физическому, Интеллектуальному и Моральному, но применимом в каждом из них только к определенным видам.

И это все, что мы делаем или можем знать об этом. Но в этом мы можем быть так же уверены, как в том, что мы живем и дышим.

Верно, что для определенных целей мы можем анализировать определенные сочетания звуков, цветов и форм, чтобы установить их относительное количество или сочетание; и эти действия (о которых у нас позже будет возможность поговорить) могут иметь значение как в искусстве, так и в науке. Тем не менее, полученные таким образом, они будут не более чем простыми фактами, на основании которых мы не можем утверждать ничего, кроме того, что при имитации, то есть когда аналогичные комбинации величин и т. Д. Повторяются в произведении искусства, Они будут производить тот же эффект. Но *почему* они должны это делать - тайна, которую рефлексивные способности не разгадывают; и никогда не смогут разгадать, потому что это относится к живой Силе, которая находится выше понимания. Например, в человеческой фигуре мы не можем объяснить, почему восемь голов в рост нравятся нам больше, чем шесть, или почему три или двенадцать голов кажутся нам чудовищными. Если мы говорим, что в последнем случае, *потому что* голова одного слишком мала, а у другого слишком велика, мы не приводим *причины*; мы только констатируем *факт* их неприятного воздействия на нас. И если мы взяли за правило пропорцию в восемь голов, то это потому, что она нам нравится больше, чем любая другая; и из того же чувства мы предпочитаем те фигуры, которые подходят к ней ближе всего. Предположим, мы анализируем определенную комбинацию звуков и цветов, чтобы установить точные относительные количества одного и словосочетания другого, а затем сравниваем их. Какое возможное сходство между этими звуками и цветами может уловить разум? И все же что-то внутри нас реагирует на то и другое похожей эмоцией. И так с тысячами вещей, нет, с мириадами объектов, которые не имеют никакого другого родства, кроме как с той таинственной гармонией, которая зародилась в нашем существе, которая спала с нашим младенчеством и которую их присутствие, только кажется, *пробудило*. Если мы не можем вернуться в наше собственное детство, мы можем увидеть его иллюстрацию в тех окружающих нас людях, которые сейчас вступают в этот бесхитростный этап. Посмотрите на них в полях,

среди птиц и цветов; их счастливые лица говорят о гармонии внутри них: божественный инструмент, к которому они прикоснулись, дарит им радость, которую, возможно, может познать только детство в его первом свежем сознании. И все же, что они понимают в музыкальных величинах или в теории цветов?

И то же самое в отношении Истины и Добра, предсуществующие Идеи которых, будучи живыми составляющими бессмертного духа, нуждаются лишь в малейшем дуновении какого-либо внешнего условия истинного и доброго - простой проблемы или доброго поступка, - чтобы пробудить их, так сказать, от бессознательного сна и запустить их в вечность.

Мы можем рискнуть утверждать, что ни один философ, каким бы изобретательным он ни был, не смог бы донести до ребенка абстрактную идею Права, если бы последнее не выходило за рамки понимания. Его действительно можно было бы научить, подобно низшим животным, например собаке, тому, что, если он возьмет определенные запрещенные вещи, он будет наказан и, таким образом, поступит правильно из страха. И все же он желал бы запретной вещи, хотя и принадлежащей другому; он также не мог понять, почему он не может присвоить себе и таким образом утолить свой аппетит то, что принадлежало другому, если бы он мог сделать это незамеченным; и не мог достичь какого-либо более высокого представления о праве, чем у сильнейшего. Но у ребенка есть нечто большее, чем просто способность предвидеть последствия. На простейшее объяснение добра или зла, даже сделанное невежественной медсестрой, мгновенно откликается нечто *внутри него*, которое, пробудившись таким образом, с тех пор становится для него живым голосом; и отныне добро и истина должны откликаться на его зов, даже если последующие годы затмят их удушающими толпами зла и лжи.

Мы не утверждаем, что эти вечные Идеи Красоты, Истины и Добра, строго говоря, будут действовать всегда. Хотя они и неразрушимы, извращенная Воля может на время изгнать их, и насмешки мозга, подобно порожденным дымом призракам из котла ведьм в "Макбете", займут их место и возьмут на себя их функции. У нас есть примеры этого в любую эпоху, и, возможно, ни один из них не является более поразительным, чем настоящее. Но мы имеем в виду только то, что они не могут быть *забыты*: более того, их просто слишком часто вспоминают с нежелательной отчетливостью. Могли бы мы прочесть летописи, которые должны быть записаны в каждом сердце, - могли бы мы взглянуть на летописи престарелого нечестивца, - кто усомнится, что самые темные места в них видны в отдаленных отблесках этих ангельских Форм, которые, подобно тем Троицам, что стояли перед шатром брахама, когда-то созерцали его юность?

И мы не сомневаемся, что самое верное свидетельство общего источника этих врожденных Идей было бы с готовностью признано всеми, если бы они вернулись к нему сейчас со своей зрелой способностью к самоанализу, которая является, по крайней мере, одним из немногих преимуществ преклонных лет. Но, хотя мы не можем вернуть молодость, мы все же можем восстановить большую часть ее более чистых проявлений нашей натуры из того, что осталось в памяти. Итак, из смутного настоящего мы хотели бы обратиться к тому более свежему времени, когда юный дух еще не укротился от властной гордыни понимания, и уверенно спросить, не кажется ли нам, что эмоции, которые мы тогда испытывали от Прекрасного, Истинного и Доброго, каким-то образом имеют общее происхождение. И мы также хотели бы спросить, часто ли *frequent that the influence from one was singly*, - не приносило ли оно с собой, пусть и отдаленно, ощущение чего-то, хотя и сильно отличающегося, но все же родственного ему. Когда мы наслаждались красотой летнего заката, неужели в небе не было ничего, что говорило

бы душе об Истине и Добре? И когда открытый интеллект впервые постиг истину великого закона тяготения или почувствовал, что поднимается в бездны космоса, чтобы путешествовать вместе с планетами по их безошибочным кругам, разве никогда тогда родственные Идеи Добра и Красоты не вступали, так сказать, в перезвон легендарной музыки - не сказочной для души, - которая вела вас вперед, как зачарованного?

И снова, когда в пассивном покое вашей нравственной природы, столь предрасположенной в юности ко всемугениальному, вы окинули взором эту чудесную, вечно изобилующую Землю, - всегда одинаково изобилующую душой и телом, - и почувствовали, как из десяти тысяч источников Добра, Истины и Красоты на вас изливаются десять тысяч потоков невинного наслаждения; нели вы тогда *почти услышали*, как они сливаются, и почти *увидели*, как они бьют вверх, словно доказывая свое единство в одном гармоничном фонтане?

Но, хотя предшествующей быть допущены как все справедливо в отношении некоторых "одаренных" личностей, это может быть Denied, что это одинаково справедливо по отношению ко всем, иными словами, что в принципе предполагается, что является неотъемлемой составляющей человеческого существа. На это мы отвечаем, что универсальность не обязательно подразумевает равенство.

Универсальность Принципа не означает, что практически везде энергия или активность равны или даже один и тот же способ проявления ничуть не больше, чем существенные Способности Разума. Аналогичную иллюстрацию этого мы имеем в способности памяти, которая почти бесконечно различается у разных людей как по степени, так и по способу. В некоторых случаях его величайшая сила проявляется в сохранении мыслей, но не слов, то есть не тех первоначальных слов, в которых они были представлены. Другие обладают им в весьма замечательной степени в отношении форм, места т. Д., Но в несовершенной степени в отношении других вещей; третьи, опять же, никогда не забывают имен, дат или цифр, но не могут повторить разговор на следующий день после того, как он состоялся; в то время как некоторые немногие имеют сомнительное счастье ничего не забывать. Мы могли бы продолжать долго лист в различных режимах и степени, в которой этот факультет, так необходимые для человека, это везде проявляется. Но этого достаточно для нашей цели. Таким же образом принцип гармонии проявляется; в одном лице, как он относится к форме, в АНОдругой, чтобы звук; то же, это может варьироваться как в градусах истины и добра. Мы говорим "степени", ибо мы вполне можем усомниться, является ли даже в способности памяти ее кажущееся отсутствие в отношении какого-либо одного существенного объекта чем-то большим, чем слабая степень активности; и сомнение усиливается тем фактом, что во многих, казалось бы, безнадежных случаях она действительно как бы зарождалась. И мы все еще не готовы признать его полное отсутствие в какой-либо конкретной вещи, ради которой он был дарован человеку. Мы знаем, что стремительное совершенное развитие, особенно в том, что касается интеллектуального и нравственного, в немалой степени зависит от *воли* субъекта. Более того, (за исключением идиотов) можно с уверенностью утверждать, что никогда не существовало индивидуума, который не мог бы чувствовать разницу между истинным и ложным, правильным и неправильным. Мы здесь, конечно, за исключением тех, кто так изобретательно *разрушил* себя, чтобы воссоздать свою "человечность" лучшим образом. Что касается "*причины*" этих различий, мы ничего не знаем; это одна из тех непостижимых тайн, которые для конечного разума всегда должны быть сокрыты.

Хоть это и было нашей целью, на протяжении всего этого дискурса, направить запросы в основном, чтобы необходимые элементы субъекта, оно не может быть лишним здесь до уведомления об их сопутствующего продукта в тех смешанных режимах, из которых мы черпаем так большая часть нашего психического наслаждения: нам намекают на различные комбинации из нескольких идей, которые только что были рассмотрены, как друг с другом, Вт, изучающие английский язык как со своими противоположностями. К этому плодovитому источнику можно отнести тот многоцветный интерес, который мы проявляем к их различным формам, представленным воображением, - ко всему, что верно или хотя бы частично соответствует великому Принципу Гармонии, как в природе, так и в искусстве. Именно этим смешанным модусам, в особенности, мы обязаны всем тем таинственным интересом, который придает художественному произведению иллюзию жизни и наполняет нас восторгом или тает от горя, будь то счастье или страдание какого-то воображаемого существа, соединяющего доброту с красотой, или добродетель с простоватостью, или необыкновенную чистоту и интеллект даже с уродством; ибо даже это может быть настолько подавлено выдающейся гармонией высшего интеллекта и моральных ценностей, что может быть практически нейтрализовано, по крайней мере, стать незаметной диссонирующей силой. Кроме того, нельзя ожидать, что в нашем несовершенном состоянии когда-либо будет достигнута *полная* гармония; в противном случае, возможно, при таком ожидании мы не испытывали бы никаких удовольствий того рода, о которых мы говорим: в этом нет необходимости, поскольку воображение всегда готово восполнить недостатки, когда приближение достаточно близко, чтобы вызвать его. Более того, если испытываемый интерес - не более чем простое любопытство, мы все равно ссылаемся на этот руководящий принцип; который не менее важен для простого сочетания событий, чем для более высоких требований Формы или Характера. Но его присутствие должно ощущаться, пусть и незначительно. Об этом у нас есть свидетельства во многих случаях, и, возможно, наиболее убедительные, когда частичная гармония ощущается на грани сильного диссонанса; или когда попытка объединить их приводит к тому странному чередованию того, что одновременно отвратительно и приятно: как в поразительном союзе злых страстей с каким-то благородным качеством или с господствующим интеллектом. И здесь мы имеем разгадку того парадоксального чувства интереса и отвращения, которое мы испытываем к такому персонажу, как король Ричард.

И не может ли быть так, что нам позволен этот интерес для более глубокой цели, чем мы привыкли предполагать; потому что Грех лучше всего виден в свете Добродетели - и тогда страшнее всего, когда она направляет факел на себя? Как бы то ни было, с чистым, неинтеллектуальным, жестоким злом дело обстоит совсем по-другому. Мы не можем смотреть на это без страха: мы не проявляем к этому никакого интереса, да и мы не можем. В Ричарде едва ли есть проблеск его лучших качеств, и все же мы не презираем его, потому что его интеллект и мужество вызывают наше уважение. Но дьявол Яго, - кто когда-либо следовал за ним в плетении его паутины, не возвращаясь постоянно к ее ядовитому источнику, - к его дьявольскому сердцу? Даже интеллект, который он демонстрирует, кажется на самом деле животным, и мы содрогаемся от его тонкости, как от коварства рептилии. Какой бы интерес ни был приписан ему, его следует отнести к его несчастной жертве; к первому недоверию к великодушной натуре; к смутному ощущению нищеты, затем к ее постепенному развитию, затем к окончательному ниспровержению абсолютной веры; и, наконец, к агонии благородного мавра, когда он корчится и задыхается в своих проклятых трудах.

К этим смешанным модусам может быть добавлена еще одна ветвь, которую мы будем называть классом Вменяемых атрибутов. К этому классу относятся все те природные объекты, с которыми мы связываем (не посредством индивидуальной ассоциации, а по общему закону разума) определенные моральные или интеллектуальные свойства; которые, на самом деле, не предполагаются существующими в самих объектах, но которые в силу какого-то неизвестного сродства они пробуждают в нас и которые мы, в свою очередь, приписываем им. Как бы то ни было, в неодушевленном мире существует множество объектов, которые мы не можем созерцать, не связав с ними многие характеристики, которые мы приписываем человеку; и пробужденные таким образом идеи мы невольно выражаем, приписывая им такие значимые вымышленные эпитеты, как *величественный*, *majestic*, *grandi* так далее. Так бывает и с нами, когда мы называем величественным какой-нибудь высокий лес или определяем как величественную какую-нибудь широкую и медленно извивающуюся реку, или какой-нибудь обширный, но не прерывающийся водопад, или какую-нибудь одинокую гигантскую сосну, которая, кажется, возвышается над землей и по праву поддерживает свое вечное общение с воздухом; или когда к гладкому и далеко простирающемуся пространству наших внутренних вод с их окаймляющими и отступающими горами, когда они, кажется, выступают из берегов в великолепии своих темных одеяний из леса и тумана, мы применяем термины *величественный* и *великолепный*: и так далее, к бесконечной череде объектов, приписывающих, так сказать, нашу собственную природу и выражающих наше сочувствие, пока стремительный поток какого-то могучего водопада внезапно не обрушивается на нас. Но как же тогда это происходит? В мгновение ока изливающееся сочувствие возвращается в сердце; весь разум кажется оторванным от земли, и ужасное чувство останавливает дыхание; нет ничего человеческого, с чем мы могли бы это сравнить. И здесь начинается другой вид эмоций, который мы называем Возвышенным.

Мы не знаем, что этот конкретный класс объектов до сих пор был замечен, по крайней мере, как занимающий особое положение. И, если нам будет позволено восполнить это упущение, мы должны присвоить ему промежуточное значение междукружеем между Прекрасным и Возвышенным. В самом деле, кажется, что нет другого положения, столь своеобразно подходящего; поскольку они таким образом образовывали бы в последовательной последовательности регулярное восхождение от чувственно воспринимаемого материального к невидимому духовному: следовательно, естественным образом объединяя в одно гармоничное целое все возможные эмоции нашей высшей природы.

В предыдущем обсуждении мы рассматривали внешний мир только в его непосредственном отношении к Человеку, а Человека - как predetermined центр, к которому он должен был приближаться. Однако как субъект того, что называется возвышенными эмоциями, он занимает иное положение; ибо центром здесь является не он сам, и, более того, он не может приблизиться к нему на мыслимое расстояние: и все же он притягивается к нему, хотя и вечно сбив с толку. Теперь вопрос в том, где и в какой степени проявляется это таинственное притяжение? Оно должно заключаться в чем-то, имеющем явное сходство с нами, иначе мы не смогли бы его почувствовать. Но влечение также чисто и доставляет удовольствие; и только что было показано, что мы имеем в себе только один принцип, по которому распознаем любую соответствующую эмоцию, а именно принцип Гармонии. Не можем ли мы тогда вывести аналогичный Принцип без нас, Бесконечную Гармонию, к которой притягивается наша собственная? и не можем ли мы далее, -если мы можем так выразиться без непочтительности, - предположить, что наша собственная произошла оттуда, когда "человек стал живой душой"? И

хотя эта связь не может быть сознательно признана массой людей в каждом случае или даже в одном из них, следует ли из этого, что ее не существует? Сколько вещей воздействует на нас, о которых мы ничего не знаем? Если мы обнаруживаем, как в случае с Прекрасным, что один и тот же или сходный эффект следует из большого разнообразия объектов, которые не имеют сходства или соответствия друг с другом, разве это не необходимый вывод, что для их общего эффекта все они должны относиться к чему-то внешнему и отличному от них самих? Теперь, в случае с Возвышенным, то, о чем идет речь, находится не в человеке: ибо возбужденная эмоция имеет внешнюю тенденцию; разум не может ее сдержать; и усилие следовать за ней к ее таинственному объекту, если оно продолжается долго, становится, при избытке интереса, положительно болезненным.

Может ли какой-либо конечный объект объяснить это? Но, предполагая Бесконечность, у нас есть адекватное использование са. Таким образом, если эти эмоции, вызванные каким бы то ни было объектом или обстоятельством, должны побуждать разум выходить за предписанные ему пределы, унося ли его назад, к первобытному прошлому, к непостижимому *началу*, или отправляя его в будущее, к неизвестному *концу*, то настоящая Идея могущественного Автора всех этих тайн все еще должна подразумеваться, хотя мы и не думаем об этом. Именно эту Идею, или, скорее, ее влияние, осознаем мы это или нет, мы считаем источником каждой возвышенной эмоции. Чтобы сделать наш смысл более ясным, мы должны сказать, что то, что обладает способностью овладевать разумом, исключая на время все другие мысли, и что не представляет *постижимого* смысла целого, хотя все еще производит на нас впечатление полного восприятия всегоча реальности, - другими словами, что не может быть ограничено формами понимания, хотя оно и напрягает их до предела, - это мы должны назвать возвышенным объектом. Но независимо от того, вызван ли этот эффект непосредственно самим объектом или косвенно наводится на мысль о его связи с каким-то другим объектом, о его неизвестной причине, это не имеет значения; поскольку очевидная способность вызывать эмоцию любыми средствами является, *для* нас самих, ее высшим состоянием. Следовательно, если крошечное насекомое, например муравей, с помощью своего чудесного инстинкта возносит разум изумленного зрителя к еще более непостижимому Творцу, то оно должно обладать, как и *он*, той же силой. Это, действительно, крайний случай, и на него можно возразить, поскольку это зависит от индивидуального разума; от разума, подготовленного культивированием и предыдущими размышлениями к рассматриваемому эффекту. Но на это можно ответить, что определенная степень культивирования или, точнее говоря, развития посредством упражнения своих рефлексивных способностей, очевидно, необходима, прежде чем ум сможет достичь зрелого роста - мы могли бы почти сказать, его естественного состояния, поскольку ничто не может быть названо достигшим своей истинной природы, пока все его способности не будут, по крайней мере, вызваны к жизни. Никто, например, не стал бы ссылаться на дикарей Австралии в качестве истинного образца того, что было свойственно или естественно человеческому уму; мы скорее искали бы это, если бы была такая альтернатива, в цивилизованном пятилетнем ребенке. Как бы то ни было, он не будет отрицать, что невежество, жестокость, и многие другие сдерживающие причины, делать практически выводит из строя тысячи даже в приближении не только к данному, но и ко многим низшим эмоциям, персонажем которой является чисто умственным. И этого, на наш взгляд, вполне достаточно, чтобы нейтрализовать возражение, если не действительно оправдать применение термина ко всем случаям, когда *немедленный* эффект, прямо или косвенно, таков, как было

описано. Но если свести это к точке зрения здравого смысла, то это всего лишь утверждение, - чего никто не станет отрицать, - что у образованного и утонченного человека не только больше, но и выше душевных удовольствий, чем у простого клоуна.

Но хотя выдвинутая здесь позиция неизбежно должна исключать многие объекты, которые до сих пор, хотя и, как мы думаем, неправильно, относились к возвышенным, она все же оставляет достаточно, и более чем достаточно, для максимального применения наших ограниченных сил; поскольку, в дополнение к множеству объектов в материальном мире, не только действия, страсти и мысли людей, но и все, что касается человеческого существа, что каким-либо образом - просто намеком - приводит ум, хотя и косвенно, к Бесконечным атрибутам, - все происходит из права в пределах предполагаемой основы.

Следует иметь в виду, что на сознательном присутствии Бесконечной Идеи не только *не* настаивают, но и прямо признают, что о ней в большинстве случаев не думают; также признается, что возвышенный эффект часто сильно ощущается во многих случаях, когда эта Идея не может быть истинно установлена относительно видимого объекта. В таких случаях, однако, некоторое сходство или, по крайней мере, кажущаяся аналогия с бесконечным атрибутом, тем не менее, необходима. На какое-то время оно должно *казаться* нам либо безграничным, неопределенным, либо каким-то другим способом, недоступным пониманию ума: и каким бы ни казался *какой-либо* объект, он должен *в действительности* быть для нас даже тем, чем кажется. Это также не переводит эмоцию в другой источник; поскольку Бесконечная Идея или что-то аналогичное, приписываемое таким образом, в действительности является ее истинной причиной.

Это еще атоонприземленная, которая *постоянно стимулировать*, но *постоянно ускользает*, в характер возвышенный объект, что дает ему и его срок и его действие. И откуда взялось представление об этом таинственном персонаже, как не от его таинственного прототипа, Идеи Бесконечного? Как мы уже говорили, также не имеет значения, действительное это или предполагаемое; ибо то, с чем воображение не может справиться, овладеет воображением. Возьмите, к примеру, всего лишь одну *страсть* облеките ее в этот характер; в то же мгновение она становится возвышенной. То же самое и с одной-единственной мыслью. В словах Моисея, которые так часто цитируются: "Да будет свет, и был свет", мы видим возвышенность мысли, просто обнаженную мысль; но что может сильнее внушить уму благоговейный трепет перед силой Божьей? Аналогичной природы имеет гипотеза Ньютона, когда он представлял себе звезды настолько удаленными от солнца, что их ровеснический свет еще не достиг нас. Давайте попытаемся на мгновение осмыслить это; не кажется ли, что душа внутри нас расширяется, а тело сжимается, как песчинка пыли? "Горе мне! нечистый, нечистый!" - сказал святой Пророк, когда Бесконечная Святость предстала перед ним. Можно ли измерить более ужасное расстояние между Богом и человеком, чем этими страшными словами?

Если кто-то возразит против этой точки зрения, что встречается много случаев, имеющих те же условия, что и те, которые предполагаются в нашем общем предложении, которые, тем не менее, исключительно болезненны, не ослабевают даже при мимолетном моменте удовольствия, - например, при отчаянии, - поскольку кто может ограничить это? - на это мы ответим, что никакая эмоция, имеющая свое единственное или круг существования в самом индивидуальном разуме, не может быть для этого разума иной, чем *субъект*. Человек в отчаянии или при любом подобном виде крайних страданий, действительно, может, если вся

мешающая симпатия устранена временем или последующим описанием, быть для другого возвышенным объектом - по крайней мере, в одной из только что замеченных наводящих форм; но не для себя. Источник возвышенного - как все это время подразумевалось - по сути, *ab extra*. Человеческий разум не является его центром, и это не может быть реализовано иначе, как в акте созерцания.

Кроме того, чтобы быть признанным таковым как умственное удовольствие, - действительно наивысшее из известных, - оно должно обязательно сопровождаться тем же *относительным характером*, которым проверяется любое другое удовольствие, подпадающее под это название; а именно, полным отсутствием *самости*, то есть той же свободой от всякого личного рассмотрения, которая, как было показано, характеризует истинное действие Трех ведущих идей, уже рассмотренных. Но если на это также далее возразят, что в определенных частных случаях, например, в случае личной опасности, - при которой часто испытывались возвышенные эмоции, - необходимо учитывать некоторые личные соображения, поскольку без чувства безопасности мы не могли бы наслаждаться этим; мы ответим, что, если имеется в виду только то, что ум мог бы быть в таком состоянии, чтобы позволить нам получить беспрепятственное впечатление, это кажется нам излишним, - очевидный трюизм, противопоставляемый абсурдной невозможности. Нам не нужно было говорить, что никакие приятные эмоции, скорее всего, не возникнут, пока мы не охвачены страхом. То же самое можно сказать и о Прекрасном: ибо кто когда-либо ощущал его в пароксизме ужаса или боли любого рода? Напуганный человек находится в каком угодно состоянии, только не в подходящем для таких эмоций. Он действительно может *впоследствии*, когда его страх пройдет, созерцать обстоятельство, вызвавшее его, с другим чувством; но объект его смятения *тогда* как бы полностью проецируется из него самого; и он ощущает возвышенность в состоянии созерцания: он не может ощущать ее ни я, никто-либо другой. Это состояние также не является несовместимым с сознанием опасности, хотя оно никогда не может быть несовместимо с личным ужасом. И если подразумевается, что у нас должно быть положительное, настоящее убеждение в том, что нам ничего не угрожает, то мы должны это отрицать, поскольку находим, что это противоречит бесчисленным примерам. Действительно, чувство безопасности настолько далеко от того, чтобы быть необходимым условием возвышенной эмоции, что чувство опасности, напротив, является одним из самых волнующих ее сопровождений. Опасность притягательна, перед которой некоторые люди не могут и не захотели бы устоять; кажется, что она как бы отделяет их от самих себя; как будто таинственная Бесконечность действительно притягивает их невидимой силой.

Было ли простое научное любопытство причиной смерти Плиния старшего? Не могло ли быть скорее это возвышенное увлечение? Но у нас есть повторяющиеся примеры этого в наше время. Многие из тех, кто прочтет это, возможно, попали в шторм на море. Неужели они никогда не ощущали его величия, осознавая грозящую им опасность? Мы ответим за себя; поскольку мы были в одном из них, когда окружавшие нас без мачт суда не допускали сомнений относительно нашей опасности; это было сильно ощущаемо, но еще сильнее было возвышенное волнение от ужасной сцены. Кратер Везувия даже сейчас, возможно, в тысячный раз, отражает из своего огненного озера чье-то жуткое лицо с задержанным дыханием и всклокоченными волосами, склонившееся, как по воле судьбы, над его сернистым краем.

Давайте обратимся к Монблану, этой могучей ледяной пирамиде, в тени которой могли бы покоиться все гробницы фараонов. Она возвышается перед путешественником подобно

накапливающемуся мавзолею Европы: возможно, он смотрит на нее как на свою собственную до своего естественного времени; и все же он не может от нее оторваться. Страшное очарование ведет его по страшным пропастям, чьи синие глубины кажутся пропастями океана; он прокладывает себе путь по отполированному обрыву, блестящему, как сталь, - столь же неуловимому на ощупь; он медленно и осторожно крадется вокруг огромных снежных утесов и под ними; теперь он смотрит вверх и видит, что их брови покрыты просачивающимися водами, как готический потолок, и он боится даже шептать, чтобы слышимый вздох не разбудил лавину: и так он взбирается и взбирается, пока головокружительная вершина не заполнит его пространство. страшный экстаз.

Итак, хотя могут иметь место случаи, когда рассматриваемая эмоция сопровождается чувством безопасности, как при чтении или слушании описания землетрясения, такого как землетрясение 1768 года в Лиссабоне, когда мы находимся в безопасном жилище и у уютного камина, из этого не следует, что это сознание безопасности является его существенным условием. Это просто случайное обстоятельство. Следовательно, оно не может применяться ни в качестве правила, ни в качестве возражения. Кроме того, даже если это подтверждается фактом, мы вполне можем отмахнуться от него на основании неуместности, поскольку чувство личной безопасности не может быть противопоставлено незаинтересованному или бескорыстному состоянию и несовместимо с ним; которое утверждается для эмоции как ее истинное состояние. Если нет более веского возражения, мы можем с уверенностью признать рассматриваемую характеристику, для восприятия которой мы, с другой стороны, обладаем опытом, по крайней мере отрицательным, поскольку, строго говоря, мы не можем испытать отсутствие какой-либо вещи.

Но если, согласно нашей теории, есть много вещей сейчас назвать возвышенной, что бы правильно попасть под разные классификации, например, многие предметы искусства, многих чувств, и многие действия, которые категорически человека, а также в их *конце*, как в их происхождении; ее не следует вывод о том, что исключение любой работы человеку, *потому что на свою кажущуюся происхождения*, но его *конец*, конец есть лишь определения точки, как со ссылкой на свои *идеи*. Теперь, если упомянутая Идея относится к Бесконечному, что *вне* его природы, то нельзя строго сказать, что она исходит от человека, то есть абсолютно; но это, скорее, как бы отраженная форма этого от Создателя его разума. Если нас подводит к такой Идее любое произведение воображения, стихотворение, картина, статуя или здание, то оно столь же поистине возвышенно, как и любой природный объект. Это, как нам кажется, единственная тайна, без которой ни звук, ни цвет, ни форма, ни величина не являются истинным коррелятом невидимой причины. И здесь, как и в случае с Красотой, хотя проверка этого находится внутри нас, *modus operandi* столь же непостижим для тщательного понимания. Мы чувствуем себя как бы оторванными от земли и смотрим на внешние объекты, которые так подействовали на нас, но не понимаем, каким образом; и тайна становится еще глубже, когда мы сравниваем их с другими объектами, которые произвели такое же воздействие, и не находим сходства. Например, рев океана и замысловатое единство готического собора, начало и конец которого одинаково неосвязаемы, в то время как его вьющаяся башня, кажется, даже явно возвышается над Идеей, которую она стремится воплотить, - они не имеют ничего общего, - едва ли можно назвать две вещи, более непохожие; однако по отношению к человеку у них только одна цель: ибо кто может услышать океан, когда он дышит в гневе, и ограничить его в своем разуме, хотя он и не думает о Том, кто дает ему голос? или взойти на этот шпиль, не замечая, что его способности исчезают, так сказать, вместе с исчезающей точкой, в бездне

пространства? Если и есть разница в эффекте от этих и других объектов, то только в интенсивности, степени придаваемого импульса; например, от внезапного взрыва вулкана и от медленного и тяжелого движения поднимающейся грозовой тучи; его характер и его назначение те же - в его ужасающей гармонии, соединяющей сотворенное с его Бесконечной Причиной.

Но давайте сравним этот эффект с эффектом от Beauty. Стал бы, например, Парфенон с его прекрасными формами, ставшими еще прекраснее под своим родным небом, казаться почти наполненным дыханием жизни, как если бы его осознанный пурпур был живым налетом, вызванным сочувственными отблесками греческого заката; стал бы этот прекрасный объект даже тогда возвышать душу над собственным кровом? Нет: мы должны быть наполнены чистым восторгом, но без стремления подняться еще выше. Это удовлетворило бы нас, чего не дает возвышенное, ибо чувство слишком велико, чтобы его можно было ограничить человеческим содержанием.

О сверхъестественном излишне распространяться; ибо в какой бы форме существа невидимого мира ни посещали нас, они немедленно связаны в сознании с неведомым Бесконечным; будь то вера в сердце или в воображении; возникают ли они из земли, подобно ведьмам в "Макбете", обретающим форму по желанию или саморастворяющимся в воздухе, и не менее чудесным, предвидящим мысли, прежде чем сформироваться в человеке; или, подобно Призраку в "Гамлете", несущественной тени, обладающей функциями жизни, движения, воля и речь; страшная тайна окутывает их чарами, которым нельзя противостоять; сбивое с толку воображение следует за ними, как ребенок, оставляя конечный мир ради неизвестного, пока оно не заболит во тьме, неуловимой, бесконечной.

Возможно, как наиболее близкий по положению к непостижимому Автору всего сущего, наивысший пример этого можно было бы найти в Ангельской Природе. Если кто-то возразит, что поэты не всегда представляли это так, то на них лежит обязанность показать причину, по которой они этого не сделали. Мильтон, без сомнения, мог бы указать достаточную причину в *времени, выбранном для его поэмы*, - времени сотворения первого человека, когда его общение с высшим порядком сотворенных существ было не только существенно для плана поэмы, но и соответствовало явной воле Создателя: следовательно, он мог бы не считать нарушением *тогдашних* отношений между человеком и ангелами присвоение архангелу Рафаилу даже эпитета *приветливый*; ибо человек тогда был безгрешен, и во всех вопросах, кроме знания, он был богат. подходящий объект внимания и, безусловно, подходящий ученик для своего небесного наставника. Но, предположим, что поэт на протяжении всего своего произведения (что в процессе своего повествования он был вынужден сделать ближе к концу) - предположим, что он решил, приняв на себя роль философа, приписать Адаму *измененного родственника одного из своих падших потомков*, как мог бы он вынести святое духовное присутствие? Чтобы быть последовательным, Адам, должно быть, онемел от благоговения, неспособный вести беседу, подобную описанной. Между безгрешным маном и его грешным потомством расстояние неизмеримо. И таким же должно быть воздействие на последнего в таком присутствии; и для этого вывода у нас есть авторитет Священного Писания, в смятении солдат у гроба Спасителя, о котором более прямо говорится. Если при других посещениях ангелов, описанных в Священных Писаниях, таких как посещения Лота и Авраама, подобного эффекта не наблюдается, причина очевидна в *особой миссии* к этим людям, которые, несомненно, были *божественно подготовлены* к их приему; поэтому разумно предположить, что в противном

случае миссия была бы бесполезной. Но с римскими солдатами, где не было такого квалифицирующего обстоятельства, дело обстоит иначе; более того, оно разительно отличалось от случая с двумя Мариями, которые, хотя и были поражены "мы", но, будучи приведены туда Духом в качестве свидетелей, не были так подавлены.

И здесь, поскольку Идея Ангелов повсеместно ассоциируется со всяким совершенством *формы*, естественно, может возникнуть вопрос, который так часто возникает, а именно, совместимы ли Красота и Возвышенность при каких обстоятельствах. Нам это кажется простым решением. Ибо мы не видим причин, по которым Красота, как условие подчиненного объекта или составной части, не может случайно войти в Возвышенное, равно как и тысячи других условий противоположных характеров, которые относятся к разнообразным ассимилянтам, часто образующим другие его компоненты.

Когда Красота не становится *существенной*, а входит просто как случайность, ее признание или отвержение становится вопросом безразличия. У ангела, например, красота является условием его простой формы; но ангел обладает также интеллектуальной и моральной, или духовной природой, которая, по сути, имеет первостепенное значение: первое является, так сказать, условием его видимости, второе - самой его жизнью - Сущностью, следующей за непостижимым Дарителем жизни.

Если бы мы могли стоять в присутствии одного из этих святых существ (если бы стоять было возможно), что из Возвышенного в этом низшем мире так потрясло бы нас? Хотя его красота была такой, о какой никогда не мечтали смертные, она была бы как ничто, поглощенная, как тьма, ужасающим духовным сиянием посланника Божьего. Даже подобно воинам из Священного Писания у гроба Спасителя, мы должны пасть перед ним, мы должны "стать", подобно им, "как мертвецы".

Но хотя Мильтон не раскрывает "лица, подобного молнии"; и хотя ангел Рафаэль создан для беседы с человеком, и "суровый в юной красоте" производит даже на Цефону индивидуальное впечатление, а Михаил и Абдиэль выделяются своей доблестью; нет того, кого он называет, кто не дышал бы Небесами, кто не был бы охвачен славой Бесконечного. И почему читатель не ошеломлен их предполагаемым присутствием, так это потому, что он является созерцателем *через Адама*, - через него же он и слушатель; но всякий раз, когда чары поэта заставляют его забыть Адама и увидеть, так сказать, воочию сражающееся воинство

Если мы остановимся на *одной только* форме, хотя бы она и была непревзойденной красоты, идея не поднимется выше идеи человека, ибо это мыслимо для многих: но в тот момент, когда мы соприкасаемся с ангельской природой, у нас возникают высшие идеи божественного разума и совершенной святости, которым все очарование и грации простой формы немедленно становятся подчиненными, и, хотя красота остается, ее влияние становится сравнительно негативным под всепоглощающей трансцендентностью небесного духа.

Поскольку мы уже видели, что Прекрасное не ограничено какой-либо определенной формой, но обладает своей силой в некоем таинственном *состоянии*, которое применимо ко многим различным объектам; подобным образом Возвышенное включает в свою сферу и подчиняет своему состоянию неопределенное разнообразие объектов с их отличительными состояниями; и среди них мы находим состояние Прекрасного, а также, в *определенной степени*, его противоположность, так что, если мы действительно можем признать их сосуществование в

одном объекте, невозможно, чтобы их воздействие на нас должно быть иначе, чем неравенство, и что высший закон не должен подчинять низший. Мы не отрицаем, что Прекрасное может, так сказать, смягчатьужасающую интенсивность Возвышенного; но оно не может изменить свой характер, а тем более передать свой собственный; одно по-прежнему будет ужасным, другое само по себе - никогда.

Однажды, будучи в Риме, мы спросили иностранца, который, казалось, несколько туманно рассуждал о предмете, что он понимает под Возвышенным. Его ответ был: "Le plus beau", что делало это лишь вопросом степени. Теперь давайте только представим (если сможем) красивое землетрясение или красивый ураган. И все же иностранец в этом не одинок. Д Аццаре, в историияrher из Менгса, говоря о красоте, говорит "это возвышенное качество", а в другом месте, в силу определенных причин назначенный, он говорит: "Гранд-стиль прекрасен." Более того, многие авторы, в остальном пользующиеся большим авторитетом, по-видимому, придерживались той же точки зрения; в то время как другие, у которых не могло быть такого представления, употребляя слова "Красота" и "Прекрасное" в аллегорическом или метафорическом смысле, иногда неверно истолковывались буквально. Поэтому Винкельман упрекает Микеланджело в его постоянных разговорах о Красоте, когда он ничего не показывал в своих работах. Но совершенно очевидно, что *Bellà* и *Bellezza* Микеланджело никогда не использовались им в буквальном смысле и не предназначались для того, чтобы их так понимали другие: он использовал эти термины исключительно для выражения абстрактного Совершенства, которое он аллегоризировал как владычицу своего разума, исключительному поклонению которой была посвящена вся его жизнь. Мы не будем выяснять, был ли это наиболее подходящий термин, который он мог бы выбрать. Несомненно, однако, что буквальное восприятие его последующимиавторами стало причиной большой путаницы, а также расплывчатости.

Для себя мы вполне в силах вообразить, как понятие, настолько очевидно беспочвенными никогда не было ни одного сторонника, ибо, если выраженный эффект предполагает четкую причину, мы не видим Втхы различные термины не должны быть использованы, чтобы выразить эту разницу, или, как законный срок для одного, может никоим образом быть применен для обозначения определенной степени других. Как и двум Дромио, им иногда требуется помощь фокусника, чтобы определить, кто есть кто. Если иметь в виду только Совершенство, которое является общим термином, подразумевающим вершину всех вещей, то, безусловно, ничего нельзя получить (если не считать *намеренной* неясности), заменив конкретный термин, который ограничен несколькими. Мы говорим здесь не об аллегорической или метафорической уместности, о которой сейчас речь не идет, а о буквальной и дидактической; и мы можем добавить, что мы никогда не знали ничего, кроме одного результата от этого произвольного объединения, а именно порождения слов.

В качестве дальнейшей иллюстрациинашей позиции здесь, возможно, было бы неплохо заметить один ошибочный источник Возвышенного, к которому, по-видимому, иногда прибегали как в стихах, так и в картинах, а именно, в сочувствии, возбуждаемом мучительными телесными страданиями. Предположим, что перед нами предстает человек на дыбе,возможно, какая-нибудь несчастная жертва инквизиции; треск его суставов становится пугающе слышным; его зловещее "Ах!" проникает в наш мозг; тогда жестокая точность механического знакомого, когда он обнажает взорувсю анатомию ужасов. И предположим также, что палач, *вынужденный* выполнять свою задачу, - следовательно, безответственный исполнитель,

которого мы не можем проклинать; и, наконец, что эти два объекта составляют всю сцену. Что мы могли бы чувствовать, кроме агонии, даже подобной той, что испытывает страдалец, с той лишь разницей, что одна из них физическая, а другая ментальная? И это все, на что способна повлиять простая симпатия; она довела нас до крайней точки - наша плоть покрывается мурашками, и мы отворачиваемся с почти телесной болезнью. Но давайте еще Эр актер добавил драматизма в составе председательствующего Инквизитор, прохладный methodizer этого процесса пыток; в одно мгновение сцена изменилась, и, как ни странно, наши чувства стали менее болезненные, - нет, мы считаем, сиюминутный интерес, --с момента revu-xlsion нашей нравственной природы: мы проиграли удивляться сверх человеческие пороки и ненавистный интересно, как бы приобщившись бесконечной, теперь distends факультетов в их предельном напряжении; кто может установить границы в страсть, когда оно захватывает всю душу? Это как сама душа, без формы и ограничений. Мы можем не думать даже о загробном суде; мы сами становимся правосудием награждаем ненавистью, соизмеримой с грехом, настолько неопределенной и чудовищной, что мы приходим в ужас от собственного суда.

Мы не знаем, почему это внешнеенапряжение ума, вызванное таким образом, должно вызывать в нас интерес; но таков факт, и мы не только довольствуемся тем, что терпим его какое-то время, но даже жаждем его и даем чувству эпитет *возвышенный*.

Мы не утверждаем, что сильное телесное страдание может быть допущено в качестве второстепенного фактора, когда, как в последнем добавленном примере, оно используется для того, чтобы служить необходимым обличителем морального уродства. Тогда, действительно, в руках великого художника это становится одним из самыхцветущих вспомогательных средств для достижения возвышенной цели. Все, на что мы претендуем, - это то, что одного сочувствия недостаточно как причины возвышенности.

Существуют и другие источники ложного возвышенного (если мы можем это так назвать), к которым иногда прибегают также поэты и художники, такие как ужасное, омерзительное, отвратительное и чудовищное: они образуют непреодолимые границы истинного Возвышенного. Действительно, кажется, что почти в каждой эмоции есть определенная грань, за которую мы не можем переступить, не отшатнувшись, - как будто мы инстинктивно уклоняемся от того, что запрещено нашей природой.

Таким образом, может показаться, что по отношению к человеку Красота - это крайняя точка, или последняя вершина, природного мира, поскольку именно в ней мы распознаем высшую эмоцию, к которой мы восприимчивы,отличающуюся от чисто физической. Если мы поднимемся оттуда к морали, то обнаружим, что ее влияние уменьшается в той же пропорции, что и наше продвижение вверх. В непрерывной цепи творения, частью которой он является, звено над ней, где моральная модификациявозникает, кажется, почти не измененной, но разница, хотя и незначительная, требует другого названия, и номенклатурщик внутри нас называет это Элегантностью; в следующем связующем звене моральный компонент становится более преобладающим, и мы называем его Величием; в следующем физическомэлементе все становится еще слабее, и мы называем объединение Величием; в следующем оно, кажется, почти исчезает, и перед нами встает новая форма, такая таинственная, такая неопределенная. и неуловимый для чувств, который мы обращаем, как бы в поисках его более отчетливого образа, внутрь себя, и там, с удивлением, изумлением, благоговением, мы видим, как он наполняет, раздувает, напрягает каждую способность, пока,

подобно Гиганту из Отранто, кажется, что он почти взрывает воображение: под этим странным слиянием противоположных эмоций, этим ужасным удовольствием мы называем ужасную форму Возвышенностью. Это был тихий, негромкий голос, который потряс Пророка на Хориве; хотя для его ушей он был тихим, это было больше, чем могло вместить его воображение; он не мог услышать его снова и остаться в живых.

Не следует предполагать, что мы перечислили все формы градации Прекрасного и Возвышенного; это не входило в наши намерения; достаточно отметить наиболее заметные, оставляя промежуточные модификации на усмотрение читателя (поскольку они легко могут быть предоставлены). Если мы нисходим от Прекрасного, мы точно так же пройдем через равное разнообразие форм, постепенно модифицируемых более грубыми материальными влияниями, таких как Красивый, Симпатичный, Миловидный, Некрасивый и т. Д., Пока не опустимся до Уродливого.

На этом заканчивается цепь приятного возбуждения, ноне цепь Форм; которая, принимая теперь как бы буквальную кривую, снова изгибается вверх, пока, встречая нисходящую крайность морали, не завершает, кажется, могучий круг. И в этом мрачном сегменте будет обнаружен поразительный союз углубляющегося *discord*, все еще углубляющегося, поскольку оно поднимается от Уродливого к Отвратительному, Ужасному, Устрашающему, [1] Ужасающему.

Когда мы прослеживаем цепочку через эту последнюю область болезней, страданий и греха, воплощенного Раздора, и чувствуем, как и должны, в изуродованных сходствах его отвратительных форм их страшную связь с этим прекрасным, гармоничным творением, - как ужасный факт, в этих его дышащих фрагментах, говорит нам о падшем мире!

В качестве живого центра этого колоссального круга выступает Душа Человека; *сосознательная Реальность*, для которой обширная замкнутость является всего лишь символом. Как же огромно его существо! Если бы пространство могло измерить его, то самая далекая звезда попала бы в его пределы. Что ж, тогда пусть он трепещет, пытаясь выразить это даже в мыслях; ибо куда это должно унести его, этого крылатого вестника, быстрее света? Куда, как не к границам Бесконечного; даже к присутствию невыразимой *Жизни*, на которую ничто конечное не может смотреть и жить?

Наконец, мы завершим нашу Беседу несколькими словами о главном Принципе, который, как мы предположили, по воле Создателя является воплощением жизни для всего честного, истинного и благого: и особенно мы хотели бы вернуться к его духовной чистоте, ярко проявляющейся во всех его разнообразных действиях, - столь невозможной в союзе с чем-либо грязным, или ложным, или порочным, - столь непостижимой даже ради самой безгрешности. В самом деле, мы не можем рассматривать это иначе, как универсальное и вечное свидетельство Божьей благодати и любви, привлекающее человека к самому себе и свидетельствующее самому низкому, самому косному уму - хотя бы раз в жизни, будь то в детстве, - что *существует* такая вещь, как *добро без "я"*. Следует помнить, что во всех приведенных примерах, в которых мы попытались проиллюстрировать действие Гармонии, у всех ее эффектов был только один характер, независимо от разницы в объектах, которые их вызывали; что они никогда не были окрашены каким-либо личным пятном; и отсюда мы заключили, что их божественный источник. Теперь мы можем выдвинуть другое, еще более убедительное доказательство его духовного происхождения, а именно тот факт, что оно не может быть реализовано в Человеке,

являющемся самим собой. При самом полном сознании обладания этим принципом и при способности реализовать его в других объектах у него все еще нет силы по отношению к самому себе, то есть стать объектом для самого себя.

Теперь, поскольку условием Гармонии, насколько мы можем познать ее по ее эффекту, является *осуществление*, когда ничего нельзя ни добавить, ни отнять, очевидно, что такое условие никогда не может быть реализовано разумом само по себе. И все же стремление к этой цели столь же очевидно подразумевается в той непрерывной, но не приносящей удовлетворения деятельности, которая при любых обстоятельствах является императивом, универсальным законом нашей природы.

Может показаться излишним распространяться о том, что обычно воспринимается как очевидная истина; тем не менее, может быть, не лишним предложить несколько замечаний, чтобы более отчетливо донести это, хотя и как трюизм, до нас. Во все века большинство человечества было в большей или меньшей степени вынуждено выполнять какие-либо физические нагрузки ради простого существования. Как и любое принуждение, это, без сомнения, считалось трудностью. И все же мы никогда не обнаруживаем, чтобы хоть один индивид довольствовался ничегонеделанием, когда благодаря их собственному трудолюбию или каким-либо удачным обстоятельствам они были освобождены от этой обязанности. Некоторые, действительно, до своего освобождения воспринимали праздность как своего рода синоним счастья; но короткий опыт никогда не переставал доказывать, что она не менее далека от этого желанного состояния. За неимением лучшего часто возобновлялись самые неприятные занятия, чтобы освободить ум от невыносимого груза *ничего*, - самого тяжелого из всех грузов, - как это и должно быть для бессмертного духа: ибо ум не может остановиться, за исключением сумасшедшего дома; там, действительно, он может отдохнуть или, скорее, застопориться на одной мысли - своем маленьком кругу, возможно, страданий. С самого момента осознания активное Начало начинает заниматься окружающими его вещами: оно проявляется в младенце, протягивающем свои маленькие ручки к свече; в школьнике, заполняющем время для игр, если он один, мимическим трудом преклонного возраста; и так далее, на всех этапах и в любых условиях жизни; от богатого расточителя, просящего подаяние за игорным столом в поисках заработка, до бедного узника Бастилии, который из-за нехватки чего-либо, чем можно было бы занять его мысли, преодолел антипатию своих сверстников. природа и нашла своего спутника в лице паука. Нет, если бы была необходимость, мы могли бы растягивать каталог до тех пор, пока он не потемнел бы от самоубийства. Но было сказано достаточно, чтобы показать, что, помимо чувства вины, вряд ли можно было представить себе более ужасного дьявола, чем маленькое слово "Ничто", воплощенное и осознанное как повелитель разума. И хорошо для мира, что это так; именно этому мудрому закону нашей природы, не говоря уже об удобствах, мы обязаны неисчерпаемыми источниками невинных удовольствий, которыми снабдили нас трудолюбие и изобретательность человека. Именно этому мудрому закону нашей природы мы обязаны.

Но мудрость закона, о котором идет речь, заключается не только в том, что он предотвращает хищничество разума над самим собой; мы видим в нем высшую цель - не меньшую, чем та, которая предполагает развитие человеческого существа; и, если мы посмотрим на его конечное применение, он имеет глубочайшее значение. На первый взгляд может показаться парадоксом, что, поскольку естественное состояние ума вызывает отвращение к бездеятельности, у него все еще должно быть такое сильное желание отдыха; но

небольшое размышление покажет, что в этом нет реального противоречия. Ум ошибается только в *названии* своего объекта, ни покой, ни действие не являются его реальной целью; ибо в состоянии покоя он желает действия, а в состоянии действия - покоя. Итак, всякое действие предполагает цель, которая может состоять только из одной из двух вещей: либо из достижения какой-либо непосредственной цели в качестве своего завершения, либо из причинения одного или нескольких будущих действий, которые последуют как следствие. Но независимо от того, завершается ли действие непосредственным объектом или служит порождающей причиной неопределенной серии актов, у него должна быть какая-то конечная цель, на которой оно заканчивается - или должно закончиться. Даже если предположить, что такая серия действий будет продолжаться в течение всей жизни и все же останется незавершенной, это не изменит дела. Хорошо известно, что многие подобные серии занимали умы математиков и астрономов до их последнего часа; более того, что эти действия были подхвачены другими и продолжались в течение последующих поколений: тем не менее, независимо от того, была достигнута цель или нет, созерцанию должен был быть положен конец. Теперь никто не может поверить, что в подобных случаях какой-либо человек добровольно посвятил бы все свои дни добавлению звена за звеном в бесконечную цепь ради простого удовольствия от труда. Это правда, что он может осознавать полезность такого труда как одно из средств получения бодрости; но, если у него нет дальнейшей цели, его осознание этого результата делает равномерный приток бодрости позитивным объектом. Без *надежды* принудительный труд невозможен; а надежда подразумевает цель. И самый настоящий лентяй, который проводит целый день за строганием палки, если бы его можно было заставить заглянуть в себя, не стал бы этого отрицать. So отнюдь не имел никакой цели, он хотел и должен был признать, что на самом деле надеялся избавить себя от гнетущей части времени, сокращая его минуты и часы. Здесь мы имеем крайний пример того, что составляет истинное дело жизни, от самой праздной до самой трудолюбивой; а именно, достичь *состояния, приносящего удовлетворение*.

Но никто не станет утверждать, что такое состояние когда-либо было следствием достижения какой-либо цели, какой бы возвышенной она ни была. И почему? Потому что мотив действия остается позади, и перед нами ничего нет.

Мы *должны* иметь то, чего стоит желать, то, чего мы с нетерпением ждем, иначе мы погибнем - даже от самоубийственного покоя. Если мы не находим его здесь, в окружающем нас мире, его следует искать в другом; на что, как мы понимаем, вечно указывает этот тайный правитель души, непостижимый, вездесущий дух Гармонии. Также не обязательно, чтобы мысль о гармонии даже приходила в голову; ибо потребность может ощущаться без какого-либо отчетливого осознания формы того, что является желанием. И, по большей части, только таким негативным образом признается его влияние. Но этого достаточно, чтобы объяснить всеобщее стремление, определенное или неопределенное, и вытекающее из него всеобщее разочарование.

Мы сказали, что человек может сам себе стать объектом Гармонии, то есть найти в себе ее надлежащее соответствие; и мы увидели, что в его нынешнем состоянии это положение верно. Как же тогда обстоят дела в мире духа? Кто может ответить? И все же, возможно, - если мы не будем делать необратимых выводов, - мы могли бы рискнуть высказать предположение, что как конечное создание, не имеющее в себе центра, вокруг которого можно вращаться, не может ли случиться так, что его истинный коррелят будет открыт (если, конечно, это не произойдет раньше) бестелесному человеку в Существо, создавшем его? И не может ли из этого также следовать, что Принцип, о котором мы говорим, перестанет быть потенциальным и как бы

вытечет наружу и согласуется с вечной формой Надежды - даже с той Надеждой, живой конец которой находится в недостижимой Бесконечности?

Давайте предположим, что эта формаработы была бы отнята у бессмертного существа, у которого внутри нет самодостаточной силы, каково было бы его состояние? Сознательный, бесконечный вакуум, если бы такое было возможно, лишь смутно представлял бы это. Таким образом, надежда, хотя и неосуществима по своей природе, не является простым *понятием*; ибо до тех пор, пока сохраняется надежда, она является для ума объектом, и этот объект *должен быть* реализован; поэтому, когда ее форма вечна, она не может не быть для него постоянным объектом. Следовательно, мы можем представить себе бесконечное приближение к тому, что никогда не может быть реализовано.

Из этого следует, что, хотя мы и не можем сами стать объектом Гармонии, тем не менее, из всеобщего желания *так* реализовать ее, несомненно, что мы не можем подавить постоянный импульс этого первостепенного Принципа; который, следовательно, как нам кажется, должен иметь двойную цель; во-первых, своим внешним проявлением, которое мы все признаем, подтвердить его реальность, и, во-вторых, убедить разум, что его истинная цель не просто вне, но выше него самого, - и впервые очередь находится в Бесконечном Создателе.

Рисунки.

При рассмотрении искусства, которое в его высшем смысле, и особенно в отношении живописи и скульптуры, является предметом, предлагаемым для нашего настоящего исследования, первый вопрос, который возникает, заключается в том, в чем заключается его особый характер? или, скорее, каковы характеристики, отличающие его от Природы, которой он якобы подражает?

На это мы отвечаем, что Искусство характеризуется...

Во-первых, по Оригинальности.

Во-вторых, тем, что мы назовем Человеческой или Поэтической Правдой; это проверяющий принцип, по которому мы распознаем первое.

В-третьих, Изобретением; продуктом Воображения, основанным на первом и подтвержденным вторым. И,

В-четвертых, через Единство, синтез всего.

Поскольку первым шагом к правильному пониманию любого дискурса является четкое понимание используемых терминов, мы добавим, что под оригинальностью мы подразумеваем любую вещь (признаваемую разумом как *истинную*), которая присуща Автору и которая отличает его произведение от произведений всех других; под Человеческой или поэтической правдой - то, что, как можно сказать, существует исключительно в уме и для ума и отличается от истины вещей в природе или внешнем мире; под Изобретением - любой непрактичный способ представления предмета, будь то с помощью сочетания уже известных целых объектов или путем объединения и модификации известных, но фрагментарных частей в новые и

последовательные формы; и, наконец, путем Единства, такого согласования и взаимозависимости всех частей, которые должны составлять целое.

Нашей попыткой будет показать, что по наличию или отсутствию любой из этих характеристик мы сможем утверждать или отрицать притязания любого объекта на звание произведения искусства; а также что мы обнаружим внутри себя соответствующий закон или тослово, которое мы выберем для его обозначения, по которому каждая из них будет распознана; то есть в степени, пропорциональной развитию или активной силе закона, по которому мы судим.

Предположим, что читатель согласился с нами в том, что было сказано о *Всеобщем*, in our Preliminary Discourse, and as assenting to the position, that any faculty, law, or principle, which can be shown to be *essential to any one mind*, must necessarily be also predicated of и любого другого здравомыслящего разума, даже если конкретная способность или закон развиты настолько слабо, что, по-видимому, сводятся к их отсутствию, и в этом случае это выводится потенциально, - теперь мы предположим, на тех же основаниях, что любая способность или закон, которые могут быть доказаны как исходная *причина*, несмотря на ее кажущееся отсутствие у большинства людей, является существенной реальностью в состоянии Человеческого Существа; ее потенциальное существование во всех существах с необходимостью подтверждается ее существованием в одном.

Предполагая, таким образом, ее реальность - или, скорее, оставляя это доказанным на основании известных эффектов, - мы приступаем к исследованию, *в чем состоит эта исходная сила*.

И, во-первых, что касается его наиболее простой формы. Если верно (как мы надеемся более подробно изложить в будущей беседе), что никогда не было обнаружено двух тождественных сознаний, то в каждом индивидуальном сознании должно быть *что-то*, чего нет ни в одном другом. И если также обнаруживается, что это неизвестное нечто придает, так сказать, особый оттенок каждому впечатлению от внешних объектов, то представляется естественным вывод о том, что, каким бы оно ни было, оно *должно* обладать всепроникающей силой во всем уме - по крайней мере, по отношению к тому, что является внешним. Но, хотя это действительно можно утверждать о человеке в целом, исходя из очевидности этого в любом отдельном человеке, мы были бы далеки от факта, если бы поэтому утверждали, что способность к внешнему проявлению этого также универсальна, помимо потенциальной. Мы знаем, что это не так, и наш повседневный опыт доказывает, что способность воспроизводить или выдавать индивидуальные впечатления сильно различается у разных людей. У некоторых она настолько слаба, что, по-видимому, никогда не действует; и, насколько это касается нашего предмета, практически можно сказать, что ее не существует; чему у нас есть множество примеров в других психических явлениях, где несовершенная активность часто превращает существование какой-либо существенной способности в фактический ноль. Когда оно действует в соответствии с высшими указаниями, заставляя другого видеть или чувствовать *то*, что видел или чувствовал сам Человек, - это, применительно к Искусству, то, что мы подразумеваем, в самом строгом смысле, под Оригинальностью. Следовательно, тот, кто обладает способностью представлять другому *точные* образы или эмоции такими, какие они существовали в нем самом, представляет то, чего нельзя найти нигде больше, и что было впервые обнаружено им самим и внутри него самого; и какими бы легкими или незначительными они ни были, там, где они верны для его собственного разума, их автор до сих пор является создателем.

Но давайте возьмем пример и предположим два *портрета*; простые головы, без аксессуаров, то есть с пустым фоном, какие мы часто видим, где не предпринимается никаких попыток композиции; и оба написаны одинаково талантливыми художниками, использующими одни и те же материалы и выполняющими свою работу в соответствии с одним и тем же техническим процессом. Мы также предположим, что знакомы с представленным человеком, с которым их можно сравнить. Кто из тех, кто когда-либо проводил подобное сравнение *isop*, будет ожидать, что они окажутся идентичными? Напротив, хотя они и равны во всех отношениях, по исполнению, сходству и т. Д., Мы все же воспримем некое *исключительное нечто*, которое мгновенно отличит одно от другого и то и другое от оригинала. И все же они оба будут казаться нам истинными. Но для нас они будут верны и в двойном смысле, а именно: в отношении живого оригинала и в отношении индивидуальности разных художников. Там, где таков результат, должны родиться оба художника, поскольку они могут внешне реализовать индивидуальный образ своих самобытных умов.

Также нельзя приписать истинность, которую они представляют, техническому процессу, который мы предположили одинаковым для каждого из них; поскольку, исходя из такого предположения, при их равном мастерстве результат должен был быть идентичным. Нет; чем бы ни отличалось ментальное впечатление одного человека или его образ мыслей от образа другого, именно это нечто, что наши воображаемые художники перенесли здесь на свой карандаш, делает их разными, хотя оба они изначальноны.

Итак, независимо от того, является ли среда, посредством которой впечатления, концепции или эмоции ума таким образом реализуются вовне, цветом, словами или чем-либо еще, этот таинственный, хотя и определенный принцип, как мы верим, является истинным и единственным источником всякой оригинальности.

В способности ассимилировать то, что чуждо или является внешним по отношению к нашей собственной особой природе, заключается закон индивидуализации, а в способности воспроизводить то, что изменено таким образом, заключается первопричина.

Давайте обратимся теперь к противоположному примеру - к простой механической копии какого-либо природного объекта, где полностью отсутствуют соответствующие метки. Повлияет ли это на кого-нибудь по-настоящему? Мы думаем, что нет; мы не говорим, что он не похвалит это, - это он может делать по разным мотивам; но его *чувствонг* - если мы можем так назвать индекс внутреннего закона - не будет вызвано к какому-либо спонтанному соответствию с поставленной перед ним целью.

Но зачем говорить о чувствах, говорит псевдо-знаток, когда мы должны только или, по крайней мере, в первую очередь, привнести знание? Это я обычная присказка тех, кто становится критиками ради отличия. Пусть Художник избегает их, если он не хочет лишать себя избирательных прав, подавляя в себе ту бескомпромиссную *проверку*, которая является единственным надежным проводником к истине вовне.

Это жалкое честолубие - желать должности судьи только ради вынесения приговора. Но такое честолубие вряд ли может обладать истинно чувствительным человеком. Однако есть люди, у которых нет недостатка в чувствительности, но которых либо из недоверия к себе, либо из-за какого-то ошибочного представления об искусстве легко убедить отказаться от правильного чувства в обмен на то, что они могут считать знанием, - бесплодное знание недостатков; как

будто человеческое творчество может существовать без них! Тем не менее, мало что можно понять из любой общепринятой теории тому, кто предупрежден о ее чисто негативной силе, о том, что она может, в лучшем случае, только подавлять чувства; ибо никого никогда не убеждали и никогда не смогут убедить в истинной симпатии к тому, что он когда-то считал ложью. Но там, где чувство подлинное, а не просто отражение популярного представления, насколько это возможно, оно должно быть правдой. Поэтому пусть никто не сомневается в этом и не советуется со своей головой, когда оказывается перед произведением искусства. Чувствует ли он его истинность? это единственный вопрос, - действительно ли дерзость понимания должна тогда выдвигать его; чего, как мы думаем, не произойдет там, где чувство сильно. Для такого человека характерные черты Искусства, о которых мы сейчас говорим, пробьются силой света; и ему никогда не будет грозить опасность принять механическую копию за живую имитацию.

Но иногда мы слышим о "достоверных расшифровках", нет, о факсимильных сравнениях. Если под ними подразумевается не больше и не меньше, чем существует в их оригиналах, они все равно должны в этом случае найти свое истинное место в мертвой категории Копий. И все же нам не нужно задерживаться на каком-либо расследовании относительно достоинств факсимиле, поскольку мы твердо отрицаем, что факсимиле в истинном смысле этого термина маловероятно.

Тот факт, что абсолютная идентичность между любым природным объектом и представленным им изображением невозможна, вряд ли будет подвергнут сомнению любым мыслящим человеком и даст предмету минутное размышление; и трудность заключается в природе этих объектов, один из которых является работой Создателя, а другой - создания. Поэтому мы примем как факт вечное и непреодолимое различие между Искусством и Природой. То, что наше удовольствие от Искусства, тем не менее, сходно, если не сказать равно тому, которое мы получаем от Природы, также является фактом, установленным опытом; для объяснения которого мы неизбежно приходим к признанию другого факта, а именно того, что в Искусстве существует *нечто* особенное, которое мы воспринимаем как эквивалент признанного различия. Теперь, называем ли мы эту эквивалентную индивидуальную истину человеческой или поэтической правдой, не имеет значения; мы знаем по ее *эффектам*, что какой-то такой принцип действительно существует и что он действует на нас способом, соответствующим действию того, что мы называем Истиной и Жизнью в мире природы. О различных законах, вытекающих из этого принципа, которые в применении к искусству называются Правилами, у нас будет возможность поговорить в одной из будущих бесед. В настоящее время мы ограничимся исследованием того, в какой степени указанное различие может быть безопасно допущено в любом произведении, претендующем на подражание Природе.

Тот факт, что истина может существовать с очень значительной примесью лжи, слишком хорошо известен, чтобы требовать аргументации. Какой бы предосудительной ни была такая примесь в морали, в искусстве из-за ограниченности наших сил она становится делом необходимости.

По той же причине даже реализация мысли, или того, что является истинно и исключительно человеческим, всегда должна быть несовершенной. Таким образом, если Истина присутствует, но в большей пропорции, то это именно то, что мы можем разумно искать в произведении искусства. Но почему, могут спросить, там, где преобладает ложь, мы все еще получаем

удовольствие? Просто потому, что остается Истина. Если еще раз потребовать, то каков минимум правды для достижения приятного эффекта? мы отвечаем ровно столько, сколько позволит нам почувствовать, что истина *существует*. Только это чувство определяет не только истину, но и степени истинности, а следовательно, и степени удовольствия.

Там, где такое чувство не пробуждается и не предполагается никаких недостатков у получателя, он может смело, исходя из его отсутствия, объявить произведение ложным; и никакая остроумная теория понимания не сможет убедить его в обратном. Он может, действительно, как некоторые имеют обыкновение делать, сделать случайное предположение и *назвать* работу истинной; но он никогда не сможет так *прочувствовать* это никакими усилиями рассуждения. Но разве люди не могут различаться в своих представлениях об истине? Конечно, в отношении степеней ее, и в этом соответствии с их чувственностью, в которой, как мы знаем, люди не равны. Под чувствительностью здесь мы подразумеваем силу или способность воспринимать впечатления. Действительно, можно сказать, что все люди с одинаковыми органами зрения в определенном смысле видят одинаково. Но оставит ли тот же самый природный объект, переданный через эти органы, такое же впечатление? Дело в ином. Что же тогда вызывает это различие, если это не (как было замечено ранее) нечто особенное в индивидуальном сознании, изменяющее образ? Если это так, то в каждом истинном произведении искусства с необходимостью должна быть - если мы осмелимся так выразиться - другая, или отличительная, истина. Следовательно, распознавание этого, - как мы уже пытались показать в другом месте, - предполагает в получателе нечто родственное этому. И, хотя на самом деле это всего лишь *признак* жизни, это все же признак, на который мы не успеваем наложить отпечаток, как по закону нашего разума мы чувствуем, что он воздействует на наши мысли и симпатии, без нашего ведома, как и почему. Следовательно, если допустить, что соответствующий инстинкт, или как бы еще это ни называлось, различается у людей, - в чем нет оснований сомневаться, - то сразу же появляется объяснение их неодинаковости. Следовательно, не было бы экстравагантной метафорой, если бы мы утверждали, что некоторые люди видят больше умом, чем другие глазами. Более того, для всех, кто знаком с искусством, должно быть очевидно, что многое, если не большая часть, в его высших отраслях обращено именно к этому ментальному видению. И совершенно очевидно, что, если бы не существовало истины, недоступной чувствам, у нас мало что осталось бы от того, что мы сейчас считаем своим высшим и утонченным удовольствием.

Но не следует делать вывод, что оригинальность заключается в каком-либо противоречии Природе; ибо, если бы это было допущено и осуществлено, это привело бы нас к выводу, что чем больше противоречие, тем выше Искусство. Мы настаиваем только на замене естественного личным; ибо Природа есть и всегда должна быть, по крайней мере, чувственной основой всякого Искусства; и там, где внешнее и внутреннее настолько едины, что мы не можем их разделить, там мы найдем совершенство Искусства. Столь полное объединение, возможно, никогда не было достигнуто, и *может* быть невозможным; однако несомненно, что никакое приближение к совершенству никогда не может быть достигнуто, если *идея* такого объединения не будет постоянно рассматриваться художником как его конечная цель. Эта идея также не может быть принята без предположения о *третьем* как продукте этих двух, - том, что мы называем Искусством; между которым и Природой в самом строгом смысле всегда должно быть различие; действительно, *различие со сходством* - это то, что составляет его существенное условие.

Несомненно, было замечено, что в этом исследовании, касающемся природы и действия первой характеристики, присутствие второй, или верифицирующего принципа, всегда подразумевалось; и не могло быть иначе из-за их взаимной зависимости. Еще более активное участие будет предполагаться при нашем рассмотрении третьего, а именно Изобретения. Но прежде чем мы перейдем к этому, главному признаку высшего искусства, может быть, не лишним получить, если возможно, некоторое отчетливое представление о том, что мы называли поэтической правдой; к которой, как следует помнить, также прилагался эпитет "Человеческий", нашей целью в нем является подготовить разум одним словом к ее особой сфере; и мы думаем, что это применимо также по более важной причине, а именно, что такого рода Истина является *истинной основой поэтического*, - ибо в том, что составляет поэзию мира природы, если не в чувствах и реакциях на жизнь, которые она получает от человеческой фантазии и привязанностей? И до тех пор, пока не будет доказано, что чувства и фантазии разделяют и грубые создания, это кажущееся проявление прекрасного в природе должно по праву вернуться к человеку. Как, например, мы можем предположить воздействие пурпурной дымки летнего заката на корову овец или даже на более нежных обитателей воздуха? Из того, что мы знаем об их привычках, мы не можем предположить ничего большего, чем простое физическое наслаждение его приятной температурой. Но как обстоит дело с поэтом, которого мы представим объектом в той же сцене, растянувшимся на том же берегу с жующим скотом и греющимся в том же свете, что исходит от проносящихся птиц? Неужели он не чувствует ничего, кроме душевного тепла? Спросите его, и он, возможно, скажет: "Это час моей души; этот пурпурный воздух - атмосфера сердца, своим дыханием растопляющая запечатанные фонтаны любви, которые заморозила холодная обыденность мира: я чувствую, как они изливаются на все вокруг меня; и какими достойными любви кажутся мне теперь эти невинные животные, нет, шелестящие листья, которые, кажется, целуют пролетающий воздух и при этом краснеют от собственной нежности!" Несомненно, они счастливы и благодарны за то, что они такие; послушайте! как маленькие птички воспевают хвалу! и посмотрите, как колышущиеся деревья и колышущаяся трава, в немом согласии, вторят гимну!"

Это всего лишь одна из тысячи форм, в которых человеческий дух имеет обыкновение изливаться во внешнее, создавая для разума новый и более прекрасный мир, - даже тень того, о чем его бессмертная жажда иногда будет мечтать в неизвестном будущем. Нет, едва ли найдется предмет настолько знакомый или скромный, что его волшебное прикосновение не придавало бы ему некоторого поэтического очарования. Возьмем крайний пример - свинью в ее хлеву. Художнику Морланду удалось превратить даже этот отвратительный предмет в источник удовольствия, причем удовольствия столь же реального, как и любое другое, известное вкусу.

Предоставив этому иметь тот вес, которого оно заслуживает, мы обратимся к первоначальному вопросу, а именно: что мы подразумеваем под Человеческой или Поэтической Правдой?

Когда в отношении определенных объектов обнаруживается, что следствия одинаково действуют не только на нас самих, но и на других, мы можем обоснованно заключить, что действующая причина имеет единую природу и что ее единообразие является необходимым результатом. И когда мы также обнаруживаем, что эти следствия, хотя и различающиеся по степени, все же однородны по своему характеру, хотя они, по-видимому, исходят от объектов, которые сами по себе бесконечно разнообразны как по виду, так и по степени, мы еще более убедительно приходим к выводу, что *причина* не только одна, но и не присуща объекту.[2] Теперь возникает вопрос, что же тогда представляет собой то, что кажется нам столь похожим на *alter*

et idem, - что, по-видимому, воздействует на животное, птицу, дерево и тысячи различных, более того, противоположных объектов, и распознается нами таким же образом и с той же целью? С необходимостью следует вывод, что таинственная причина должна заключаться в некотором общем законе, который является абсолютным и *императивным* по отношению к каждому такому объекту при определенных условиях. И мы принимаем решение как истинное, потому что ничего не можем с этим поделать. Тогда реальность такого закона становится неотъемлемой частью нашего разума.

Но мы на этом не останавливаемся: мы хотели бы знать кое-что относительно предполагаемых условий. И для этого мы возвращаемся к эффекту. И ответ возвращается в форме вопроса: "Не может ли это быть чем-то *от нас самих*, что отражается в объекте, - чем-то, чем мы как бы наполняем объект, заставляя его соответствовать *реальности* *reality* Теперь мы распознаем реальность внутри; мы распознаем ее также и в объекте, - и подтверждающий свет озаряет нас, но не в форме *дедукции*, а внутренней Истины, от которой мы не можем избавиться; и мы *называем* это Истиной, - ибо у нее нет другого названия.

Теперь остается выяснить, так сказать, его местонахождение. В какой же части человека, в таком случае, можно утверждать, что находится эта самоочевидная, но неуловимая Истина или сила? Это не может быть в чувствах; ибо чувства могут передавать не больше, чем они получают. Значит, это в уме? Здесь мы вынуждены спросить, что понимается разумом? Мы имеем в виду понимание? Мы не можем проследить никакой связи между Истиной, которую мы бы классифицировали, и рефлексивными способностями. Или в моральном принципе? Конечно, нет; ибо мы не можем утверждать ни добро, ни зло посредством рассматриваемой Истины. Наконец, отождествляем ли мы ее с истиной Духа? Но что есть истина Духа, как не сам Дух, сознательное *Я*? о котором никогда даже не думают в связи с этим. В какой форме тогда мы должны его распознать? В своей собственной форме Жизни, жизни Человеческого Существа; той самопроецирующейся, реализующей силы, которая всегда присутствует, всегда действует и в данный момент выносит суждение обо всех вещах, соответствующих ее непостижимому "я". Теперь мы присвоим ему отличительный эпитет и назовем его Человеком.

Общеизвестно, что в названии заключено больше, чем мы склонны себе представлять. И это высказывание не лишено оснований; ибо, когда название оказывается истинным, будучи доказанным в его применении, оно становится немаловажным показателем того, для каких конкретных целей была предназначена названная вещь. Таким образом, мы находим это в отношении Истины, о которой мы говорим; его отличительный эпитет указывает нам, как на сферу его действия, на таинственное общение между человеком и человеком; будь то посредник в словах или цветах, в мысли или форме, или в любой другой вещи, на которую человеческий агент может наложить отпечаток, будь то только в виде знака, на его собственную чудесную жизнь. Что касается процесса или *способа действия* *and i*, то было бы тщетными попытками доискаться его: эта божественная тайна всегда должна оставаться для человека крошечной тьмой. Ему достаточно знать, что внутри него есть то, что всегда отвечает внешнему, как жизнь жизни, - что должно быть жизнью и что должно быть правдой.

Теперь перейдем к третьей характеристике. В общем определении уже было указано, что следует понимать под термином "Изобретение" в его особом отношении к искусству, а именно: любой непрacticованный способ представления объекта воздействия, будь то комбинация уже

известных форм или объединение и модификация известных, но фрагментарных частей в новое и непротиворечивое целое: в обоих случаях проверено двумя предыдущими характеристиками.

Сначала мы рассмотрим тот раздел предмета, который стоит первым по порядку, - Изобретение, заключающееся в новой комбинации известных форм. Можно сказать, что это определяется его исключительным отношением *либо к тому, что есть или было, либо, когда ограничено вероятным, к тому, что строго может быть*. Поэтому его можно обозначить термином "Естественный". Но хотя мы и называем это так, поскольку все его формы имеют свои прототипы в Реальности, все же следует помнить, что эти существующие формы по существу представляют собой не более чем *части* которые *должны быть объединены* вцелое, для которого Природа не предусмотрела оригинала. В качестве примеров в этом, наиболее обширном классе, нам не нужно ссылаться на какую-либо конкретную школу; их можно найти во всех галереях: от историй Рафаэля, пейзажей Клода и Пуссена и других до знакомых сцен Яна Стена, Остаде и Брауэра. В каждом из них приверженность фактическому, если и не соблюдается строго, то, по крайней мере, предполагается во всех его частях; не так в целом, как это относится к вероятности; под этим мы подразумеваем такой результат, который *был бы* истинным, если бы такая же комбинация встречалась в природе. Также не следует понимать, что под соответствием действительности мы подразумеваем, что одна деталь должна быть принята за точный портрет; мы имеем в виду только такую имитацию, которая исключает намеренное отклонение от уже существующих и известных форм.

Должно быть совершенно очевидно, что при объединении любого из произведений вышеназванных художников нельзя стремиться свести их к одному уровню; такая попытка (если этого требовали наши аргументы) должна немедленно возмутить здравый смысл и чувства каждого, кто хоть сколько-нибудь знаком с искусством. И поэтому, возможно, можно подумать, что их разительное различие, как по виду, так и по степени, могло бы справедливо потребовать некоторого дальнейшего разделения. Но, признавая, как и должны все, большой, более того, почти непреодолимый разрыв между знакомыми сюжетами нижеголландских и фламандских художников и высокоразвитыми интеллектуальными произведениями великих итальянских мастеров, мы не видим причин, по которым им нельзя было бы провести свою собственную линию разграничения относительно их соответствующих провинций, подобно тому, как это каждый день делают реальные объекты; все они одинаково естественны, хотя и сильно различаются как по виду, так и по качеству. Не будет унижением для величайшего гения сказать о нем и о самом неграмотном грубияне, что они оба мужчины.

Кроме того, поскольку более подробное разделение было бы совершенно неуместно для настоящей цели, мы отложим рассмотрение их индивидуальных различий до другого случая. Чтобы, однако, более отчетливо продемонстрировать общую основу их творчества, мы кратко рассмотрим картину Остаде, а затем сравним ее с картиной Рафаэля, у двух художников, которых было бы меньше общего, чем у него, трудно себе представить.

Интерьер голландского коттеджа образует сцену горя Остаде, представляя собой нечто среднее между кухней и конюшней. Его главный объект - туша свиньи, недавно вымытая и развешанная сушиться; в подчинении у нее женщина, кормящая младенца грудью; аксессуары, различная одежда, кастрюли, чайники и другая кулинарная утварь.

Простое перечисление этих грубых материалов, естественно, предрасполагало бы ум человека, не знакомого с голландской школой, ожидать чего угодно, только не удовольствия;

безразличие, если не сказать отвращение, казалось бы, было единственно возможным впечатлением от картины, составленной из таких ингредиентов. И таким, действительно, был бы их эффект под рукой любого, кроме настоящего Художника. Давайте взглянем в картину и последуем за *мыслью* Остаде, поскольку она накладывает свой отпечаток на несколько объектов. Наблюдать, как он растекается по его *principal* не свет, от подвешенного каркаса на окружающие предметы, отливая ее, так сказать, в приятных форм, здесь, расширяя его, чтобы немного драпировки, там глиняный горшок, затем подключить его к Flash из латуни чайник, со своей второй либороться, женщину и ребенка; и снова, повернув глаза в темных закоулках через лабиринт сломанные стулья, старые корзины, гнездились птицы небесные, и солома, пока проблеск солнечного света, из полуоткрытого окна, отблески на глаз, как это было, как эчо', и отправить обратно в основной объект, который сейчас, кажется, действует на ум как источник света все эти расходящиеся света. Но волшебное целое еще не завершено; тайна цвета была призвана на помощь свету и так тонко сочетается, что мы с трудом можем их разделить; по крайней мере, до тех пор, пока не почувствуем их объединенный эффект и после того, как мы начнем процесс холодного анализа. Но даже после этого мы не можем долго продолжать, прежде чем обнаружим, что очарование возвращается; когда мы отходим от пламени борьбы на туше, где все оттенки призмы кажутся слегка приглушенными, нас встречает на ее границах темный жгут, сияющий, как рубины; затем мы ненадолго останавливаемся на белом чепце и косынке кормящей матери; затем нас снова возбуждает мерцающая борьба цветов-антагонистов на синем жакете и красной нижней юбке; затем борьба смягчается низким освещением. желтый цвет кресла с соломенным дном; и так, с чередованием возбуждения и покоя, мы путешествуем по картине, пока научный исследователь не потеряет аналитика в неподатливой пассивности поэтического сна. Теперь все это, без сомнения, многим покажется если не абсурдным, то, по крайней мере, преувеличенным: но не так для тех, кто когда-либо ощущал волшебство цвета. Они, мы уверены, станет последним для QРетона характер ощущения из-за ингредиентов, которые подействовали чары, и, если верны себе, они должны назвать его поэзии. Они также не сочтут за оскорбление совершенного Рафаэля сказать об Остаде, что он тоже был художником.

Теперь мы обратимся к произведению великого итальянца - "Смерти Анании". Действие происходит в простом помещении, совершенно лишенном украшений, каким стал зал аудиенций первобытных христиан. Апостолы (тогда их было одиннадцать) как собралось, чтобы вершить мирские дела Церкви, и стоят вместе на слегка приподнятой платформе, вокруг которой в различных позах, одни стоя, другие преклонив колени, собралось разношерстное собрание их новообращенных, мужчин и женщин. Это тихое собрание (ибо мы все еще ощущаем его безмолвие посреди ужасного суда) внезапно пробуждается из-за внезапного падения одного из их братьев; некоторые из них оборачиваются и видят, как он бьется в предсмертных муках. За мгновение до этого он был в самом разгаре жизни, о чем до сих пор свидетельствуют его мускулистые конечности; но он произнес неправду, и мгновение спустя его тело сотрясается от головы до ног. Мы не сомневались ни на минуту, как я: это практически выражается в голос, ближайшие к Ним, и, хотя различались их разные темпераменты, страхом, изумлением и смирением, верой, этот голос, но смысл один, -- "Анания солгал Святому Духу." Ужасные слова, как будто слышимые разумом, теперь направляют нас к тому, кто произнес приговор, а одиноко поднятый палец Апостола указывает на него как на судью; но не от него самого, - ибо ни его поза, ни вид, ни выражение лица не имеют ничего общего с порывистым Петром, - теперь он простой, пассивный, но ужасный инструмент Всемогущего: в то

время как другой справа с таким же спокойствием, хотя и с большей суровостью, своей поднятой рукой, как бы призывая к суду, предвосхищает судьбу входящей Сапфиры. Однако еще не все сделано; чтобы не оставалось вопросов, Апостол слева подтверждает решение суда. Никто не может ошибиться в том, что происходит внутри него; подобно человеку, застывшему в обожании, его устремленные ввысь глаза, кажется, излучают его душу, словно признавая божественный суд. Но всепоглощающая мысль о Всомогуществе теперь смягчается человеческим сочувствием его спутника, чьи распростертые руки, соединяющие прошлое с настоящим, кажется, почти произносят: "Увы, брат мой!" Изысканный свою очередь, мы находимся принес Джону, нежный казначеем Церкви, кто имеет дело свои порции в ее нуждающихся братьев. И здесь, как наиболее удаленном от осужденного Анании, чьи страдания, кажется, еще не достигли его, мы находим место отдыха - не для того, чтобы пройти мимо, но чтобы задержаться, пока мы не почувствуем, как его тихое влияние распространяется по всему разуму; более того, пока, соединив его с любимым Учеником, мы не обнаружим, что оно ведет нас назад через волнующую сцену, изменяя даже наши глубочайшие эмоции родственным спокойствием.

Это Выдумка; мы ни на шаг не продвинулись по картине, кроме как по волехудожника. Он изобрел цепь, по которой мы следовали, звено за звеном, через все эмоции, объединяя их в одну; и это секрет, с помощью которого он подготовил нас, не вызывая ужаса, к созерцанию борьбы смертной агонии.

Это тоже Искусство; и высшее искусство, когда таким образом ужасная сила, не теряя своего характера, как бы подчиняется нашим таинственным желаниям. В творчестве Остаде мы видим ту же изобретательную силу, не менее эффективную, хотя и действующую с помощью самых скромных материалов.

Сейчас мы выставили две картины, причем работы двух художников, которые, можно сказать, стоят на противоположных полюсах. И все же, как бы ни были далеки друг от друга их кажущиеся положения, они, тем не менее, являются обитателями одной и той же почвы, а именно реальной природы; единственная разница в том, что один является властелином чисто физического, другой - морального и интеллектуального, в то время как их общая среда - католическая почва воображения.

Мы не боимся ни скептических возражений, ни прямого противоречия, когда утверждаем, что *imagination* в такой же степени является медиумом невзрачного Остаде, как и утонченного Рафаэля. Ибо что же это такое, что только что окутало нас, как заклятием, когда мы вошли в его скромный коттедж, - что, когда мы бродили по нему, придавало самому грубому предмету странный характер? Была ли это *истинность* этих объектов, которую мы там признали? Отчасти, конечно, но не просто истина, принадлежащая их оригиналам; это была истина его собственного индивидуального разума, дополненная разумом природы, более того, облеченная его воображением, наполняющая его всеми поэтическими оттенками, которые витают в противоположных областях ночи и дня и которые только поэт может смешать и сделать видимыми в единой всепроникающей атмосфере. На все это откликается наш собственный разум, наше собственное воображение, и мы выражаем сожаление обоим. У нас нет другого правила, и пусть художники всех эпох и стран возблагодарят великого Законодателя за то, что *нет другого*. Презируемое *чувство*, которое обнаружили школы, все же является матерью той

науки, которой они тщетно хвалятся. Но об этом нам, возможно, придется сказать больше в другом месте.

Теперь мы поднимемся от *вероятного* к *возможному*, к той области Изобретения, чье надлежащее назначение состоит в том, чтобы из известного, но фрагментарного реализовать неизвестное; другими словами, воплотить возможное, имея сферу действия в мире Идей. Следовательно, к этому классу можно справедливо отнести термин *Идеал*.

И здесь, поскольку это наиболее важная сцена, необходимо будет более конкретно взглянуть на проверяющий принцип, на агента, если можно так выразиться, который придает реальность внутреннему, когда проявляется вовне.

Теперь, называем ли мы это Человеческой или Поэтической Истиной или *внутренней жизнью*, не имеет значения; мы знаем по ее *эффектам* (как мы уже говорили и сейчас повторяем), что какой-то такой принцип действительно существует, и что он действует на нас способом, аналогичным действию того, что мы называем истиной и жизнью в окружающем нас мире. И то, что причиной этой аналогии является реальное сродство между двумя силами, кажется нам подтвержденным не только *положительно* этим признанным фактом, но также *отрицательно* отсутствием вышеупомянутого эффекта во всех тех произведениях ума, которые мы объявляем неестественными. Следовательно, в действительности, как истина, так и *жизнь являются* собой, или управляют собой, обращаясь, если можно так выразиться, *к тому непостижимому инстинкту* воображения, который ведет нас к познанию всех невидимых реальностей

Мы не можем не думать, что четкое понимание реальности и действия этого важного принципа позволит нам установить с некоторой степенью точности, по крайней мере в том, что касается искусства, истинные границы Возможного - сферу, как предполагается, Идеального Изобретения.

Что касается того, что некоторые называют нашими *творческими* способностями, мы считаем само собой разумеющимся, что ни один правильный мыслитель никогда не применял такие выражения буквально. Строго говоря, мы ничего не можем *сделать*: мы можем только конструировать. Но как огромный театр, здесь заложен открыт к конструктивному полномочию конечного существа; где физические глаза допускаются к провозу на миллионы и миллионы миль, хотя, что ум может, быстрее, чем свет, следуют из путешествия, от звезды к звезде, пока не упадет обратно на себя с уничижительной убежденностью в том, что в глубоком путешествии, но потом началось! Нет необходимости останавливаться на неизмеримой массе материала, который подобный мир может предоставить Художнику.

Сама мысль о его необъятности вызывает изумление. И все же насколько глубже чудо, когда сотворенный разум заглядывает в себя и созерцает способность запечатлевать свои мысли на всех видимых вещах; более того, придавать подобие жизни неодушевленным предметам; и, что еще более удивительно, простым сочетанием слов или цветов придавать форму своей собственной Идее, пока некая неизвестная форма, не имеющая прообраза в действительном мире, не заставит нас казаться организованным существом. Когда таков результат любой неизвестной комбинации, тогда мы достигаем Возможного. И здесь, строго говоря, можно сказать, что Реализующий Принцип доказал себя.

То, что такое следствие должно следовать за причиной, которая, как мы знаем, является чисто воображаемой, предполагает, как мы уже говорили, наличие в нас чего-то такого, что с необходимостью имеет predetermined отношение к каждому объекту, либо внешне существующему, либо спроецированному умом, который мы, таким образом, признаем истинным. Если это так, то Возможное и Идеальное являются понятными терминами, имеющими свое существование *ab initio*, в природе разума. Правильность этого вывода также отрицательно подтверждается, как только что было замечено, противоположным результатом, как в случае с теми фантастическими сочетаниями, с которыми мы иногда встречаемся как в поэзии, так и в Живописи и которые мы без колебаний объявляем неестественными, то есть ложными.

И здесь мы были бы поняты не как подразумевающие предсуществование всех возможных форм в виде множества *паттернов*, а только как подразумевающие ту конструктивную Силу, которая придает свою собственную Истину невидимому *реальному* и, при определенных условиях, отражает образ или подобие своей истины на всех воображаемых вещах; и которую необходимо принять, чтобы объяснить явления, представленные в частом совпадающем эффекте между реальным и притворным. Отсутствие сознания у отдельных индивидуумов в отношении этой Способности самих по себе также не влияет должным образом на ее универсальность, по крайней мере потенциально: поскольку по тому же правилу было бы равное основание отрицать существование любой способности ума, которая развивается медленно или постепенно; все, что мы можем разумно заключить в таких случаях, это то, что весь ум еще не раскрыт самому себе. У некоторых величайших художников изобретательские способности проявились в последнее время; как, например, у Клода и скульптора Фальконе. И может ли кто-нибудь поверить, что, пока последний обтесывал мрамор своего господина, а первый готовил тесто, кто-нибудь из них сознавал возвышенные Идеи, которые впоследствии обрели форму для восхищения всего мира? Когдаан Рафаэль, тогда еще юноша, был выбран для исполнения благородных произведений, которые сейчас украшают стены Ватикана, "он сделал мало или вообще ничего, - говорит Рейнольдс, - чтобы оправдать столь высокое доверие". Также из того, что он знал о себе, он не мог быть уверен, что справится с этой задачей. Он мог только надеяться на успех; и его надежда, без сомнения, была основана на его опыте прогрессивного развития его ума в прежних усилиях; рационально заключив, что первоначально кажущаяся пустота, из которой возникло так много замечательных форм, все еще кишела другими, которые только и ждали повода или волнения, чтобы проявиться по его приказу.

Возвращаясь к тому, что в качестве средства интерпретации его мыслей и концепций связывает художника с его собратьями, мы замечаем, что только на основе некой самоосознающей силы, подобной тому, что мы называли Поэтической Правдой, то, что мы называем Идеалом, может когда-либо быть понятным.

То, что некоторая такая способность присуща и фундаментальна нашей природе, хотя у отдельных людей она отличается большей или меньшей активностью, кажется более убедительным в этой последней области предмета, где представленные явления относятся исключительно к числу Возможных. В самом деле, мы не можем представить, как без этого могло бы когда-либо возникнуть такое понятие, как истинное Искусство; ибо то, что могло быть воспринято как таковое в одну эпоху, также может быть отвергнуто в следующую: как мы знаем, так бывает с большинством вещей, зависящих от общественного мнения. Но, к счастью для

искусства, если оно однажды утвердилось на этом незыблемом основании, там оно и должно покоиться: и покоиться неизменным среди бесконечных колебаний манер, привычек и мнений; ибо его истина тысячелетней давности подобна истине вчерашней. Следовательно, существа, описанные Гомером, Шекспиром и Мильтоном, так же верны нам сейчас, как недавние персонажи Скотта. Не менее характерно для этой важной Истины и то, что единственное, что необходимо для ее полного восприятия, - это просто ее присутствие, являющееся ее собственным доказательством.

Как иначе могло бы такое существо, как Калибан, когда-либо быть верным нам? Мы никогда не видели его; более того, мы не знали, что такое существо *могло* существовать, пока он не предстал перед нами в образе Шекспира. Но кто когда-либо останавливался, чтобы спросить, был ли он реальным существом? Его существование на ум мгновенно почувствовал, - не как предмет веры, но на самом деле, и КВСт, что воображение не может избавиться, если она будет, но что должно навсегда остаться там, проверяя себя, с первого до последнего момента сознания. С какой бы точки зрения мы ни смотрели на это необычное существо, мы ощущаем его реальность. Сам его язык, его привычки, его чувства, когда бы они ни возвращались к нам, - все это исходит от живого существа, воздействуя на нас, более того, заставляя разум, в некоторых случаях, даже размышлять о его природе, пока он не обнаружит, что классифицирует его в цепи бытия как промежуточное звено между человеком и животным. И это мы делаем не изобретательным усилием, а почти произвольным наведением; ибо мы воспринимаем речь и интеллект, и все же без души. Кто, кроме интеллектуальной скотины, мог произнести проклятия Калибана? Это было бы неестественно для человека, будь он дикарем или цивилизованным. Послушайте его в его гневе на Просперо и Миранду:

"Злая роса, которую моя мать смахнула
вороньим пером с нездоровых болот,
Свет вам обоим!"

В дикой злобе это проклятие, интернетсвирепое, как это, но хочет нравственный яд, дьявольский закваски, а по обоюдному согласию духа: это все, но человека.

К этому мы можем добавить аналогичный пример из нашего собственного творчества в "Шайбе, или Робине Гудфеллоу" сэра Джошуа Рейнольдса. Кто может смотреть на это изящное, маленькое создание, сидящее на своей подушечке из поганки, и не признавать его прерогативу жизни - то таинственное влияние, которое, несмотря на упрямое понимание, овладевает разумом, возвращая его в давно прошедшие дни, когда заботы были всего лишь мечтой, а самое серьезное дело - детской шалостью? Но мы больше не думаем о детстве как о прошлом, а тем более как об абстракции; мы видим его воплощенным перед собой во всей его веселости и ликовании; и серьезный человек снова становится ребенком, чувствует себя ребенком и следует за маленьким чародеем через все его уловки и нескончаемый лабиринт шалостей. Что может быть реальным, если не то, что так уводит нас от нашего нынешнего "я", что тяжесть лет спадает с нас, как одеяние, - что свежесть жизни, кажется, начинается заново, и сердце и фантазия, возвращаясь к своему первому радостному осознанию, снова устремляются в этот движущийся мир, как в солнечное море, чьи гибкие волны поддаются прикосновению, но, искрящиеся и жизнерадостные, несут их вперед в своих веселых скачках? Там, где даны ответы на все цели реальности, если в признании нет философии, мы не видим мудрости в том, чтобы оспаривать это.

О непреложной природе этой своеобразной Истины мы имеем аналогичный пример в "Геркулесе" Фарнезе; работа греческого скульптора Гликона, - мы чуть было не сказали "его бессмертное детище". Со времени своего зарождения города и империи, даже целые нации исчезали, уступая место другим, более или менее варварским или цивилизованным; и все же это ничто по сравнению с бесчисленными революциями, которые обозначили промежуток в нравах, привычках и мнениях людей. Разумно ли тогда предполагать, что какая-либо вещь, не неизменная по своей природе, могла бы выдержать такие постоянные колебания? Но как все эти изменения повлияли на этот *видимый образ Истины*? никоим образом; ни на йоту; и потому, что то, что *истинно*, не зависит от мнения: для нас сейчас это то же самое, что было для людей праха древности. Неподготовленный зритель наших дней, возможно, и не увидит в нем греческого Полубога; но он никогда не примет его за простое преувеличение человеческого облика; хотя он и смертен, он не может сомневаться в том, что он обладает более чем смертными способностями; он чувствует его *сущностную жизнь*, ибо чувствует перед ним волнующее присутствие высшего существа.

Возможно, попытка придать форму и содержание чистой Идее никогда не была выполнена так идеально, как в этой замечательной фигуре. Кто когда-либо видел океан в покое, в его ужасном сне, который разглаживает его, как стекло, но не может выровнять его непостижимую зыбь? Таким кажется нам покой этого потрясающего олицетворения силы: напряженный взор устремляется на дремлющее море мускулов и дрожит, как ялик, когда он проходит над ними; но безмолвные намеки духа внизу наконец становятся слышны; пораженное воображение слышит его в ярости, видит его в движении и видит его несокрушимую мощь в пассивных обломках, которые следуют за шумом. И это из куска мрамора, холодного, недвижимого, безжизненного! Несомненно, в человеке есть то, чего не могут достичь ни чувства, ни глубина понимания звука.

Давайте теперь обратимся к Аполлону по имени Бельведер. В этом небесном существе, по-видимому, был принят человеческий облик, как будто для того, чтобы сделать видимым гармоничное слияние чистых идей грации, быстротечности и величия; и мы не считаем слишком причудливым добавлять небесное величие; ибо таковы, по сути, мысли, которые теснятся или, скорее, врываются в ум при первом взгляде на это. Кто из видевших его в том, что можно назвать местом его славы, Галереей Наполеона, когда-либо думало нем как о человеке, а тем более как о статуе; но не чувствовал, что видение перед ним было из другого мира, - о человеке, который только что ступил на землю такой воздушной поступью, что в следующее мгновение он воспарит в воздух? Если мне будет позволено вспомнить впечатление, которое это произвело на меня, я не знаю, что я мог бы описать лучше, чем внезапную интеллектуальную вспышку, наполнившую весь разум светом - и светом в движении. Уму казалось, что для органов чувств это то же самое, что первый взгляд на солнце, когда оно появляется из океана; когда из точки света кажется, что весь шар сразу поднялся из вод и как видимый взрыв пронзает своими лучами бездны космоса. Но, как обожествленное Солнце, насколько полно концепция иона подтверждается в мыслях, которые следуют за лучезарным оригиналом и его мраморным двойником! Вечная молодость, вечное сияние, следуйте за ними обоими. Кто может представить себе старость солнца? Как только мы можем представить себе старого Аполлона. Теперь все это можно приписать воображению наблюдателя. Конечно, - но разве это не будет таким образом объяснено? Ибо именно к этой способности обращается каждое гениальное произведение, природа которого *суггестивна*; и только когда оно возбуждает или пробуждает близкие по духу мысли и эмоции, наполняя воображение соответствующими образами, оно достигает своей надлежащей цели. Ложь и банальность никогда не смогут этого сделать.

Было бы легко умножить подобные примеры; простое упоминание одного-единственного имени в современном искусстве могло бы вызвать в воображении целый ряд - имя Микеланджело, могущественного властелина Идеала, никто и никогда не подходил так близко и в то же время так надежно к головокругительной грани Невозможного.

О Единстве, четвертой и последней характеристике, мы скажем очень мало; ибо мы, по правде говоря, мало или вообще ничего не знаем о законе, который им управляет: в действительности все, что мы знаем, сводится лишь к тому, что, где бы оно ни существовало, оно представляет уму Идею Целого, что само по себе является тайной. Ибо какой ответ мы можем дать на вопрос, что такое Целое? Если мы ответим, что то, что имеет ни больше, ни меньше, чем оно должно иметь, мы ни на шаг не продвинемся к определенному понятию; ибо еще не открыто *правило* (если таковое существует), с помощью которого можно измерить либо слишком много, либо слишком мало. Тем не менее, каким бы непостижимым оно ни было, это то, без чего разум не обойдется в произведении искусства; более того, он не уступит даже права на название любому произведению, где этого не хватает. Ни звука возражения, что мы также получаем удовольствие от многих вещей, которые кажутся нам *fragmentary*; например, от реальных видов в природе, - как мы надеемся показать в другом месте. В настоящее время достаточно того, что по отношению к Искусству закон воображения требует целого; для этого не должно ощущаться недостатка ни в одной части; все должно быть там, как бы несовершенно оно ни было передано; более того, жажда этой активной способности такова, что, будь это всего лишь намеки, она часто восполняет их до желаемого результата; единственное условие состоит в том, чтобы часть, на которую намекают, была основана на истине. Художникам хорошо известно, что набросок, состоящий не более чем из намеков, часто производит желаемый эффект, причем одними и теми же средствами, причем намеки верны настолько, насколько они выражены, и без перерыва. Но пусть художник попытается *закончить* свой набросок, то есть дополнить детали, и предположим, что ему не хватает необходимого мастерства, следствием должно быть то, что истинные намеки, трансформируясь в тщательно продуманную ложь, будут совершенно расходиться, в то время как возмущенное воображение с отвращением отвернется. Для меня это не редкость: на самом деле, он самый удачливый художник, которому никогда не приходилось сожалеть о хорошо намеченном целом, разбитом таким образом на фрагменты.

Таковы факты, из которых мы можем узнать, что если нечто меньшее, чем целое, либо уже создано, либо настолько обозначено, что возбужденное воображение само по себе может его дополнить, то ни на одно творение человека никогда не будет дано подлинного отклика. И из этого мы узнаем также эту двоякую истину: во-первых, что Идея Целого содержит в себе предсуществующий закон; и, во-вторых, что Искусство, особый продукт Воображения, является одной из его истинных и предопределенных целей.

Что касается его практического применения, то строить догадки было бы бесплодно. Она применяет себя, даже как истину, как в действии, так и в противодействии, подтверждая саму себя: и наш разум признает, как если бы она сказала: "Нет недостатка ни в чем"; и наоборот, ее изречение абсолютно, когда оно объявляет о недостатке.

Возвращаясь к возражению, что мы часто получаем удовольствие от многих вещей в Природе, которые кажутся нам фрагментарными, мы замечаем, что ничто в Природе не может быть фрагментарным, за исключением видимости, и то только для понимания, а для чувств - никогда; ибо песчинка, не менее чем планета, будучи существенной частью того могущественного

целого, которое мы называем вселенной, не может быть отделена от Идеи мира без положительного акта рефлексивных способностей, акта воли; но до тех пор даже песчинка не может перестать подразумевать это. Действительно, для простого понимания даже самый большой объем реальных объектов, который только может вообразить конечное создание, когда-либо должен быть ниже огромных трудов Творца. И все же мы, тем не менее, можем постичь существование Вселенной и постигаем это. Теперь мы хотели бы спросить здесь, ощущается ли влияние *реального*, - и эпитет здесь не неважен, - никогда ли влияние реального Целого не ощущается без акта сознания, то есть без мышления о целом. Неужели это невозможно? Это полностью из опыта? Мы уже показали (как мы думаем), что никакая *неизменная совокупность* реальных объектов, будь то единичных или разнообразных, никогда не удовлетворяет воображение, которое настоятельно требует чего-то большего или, по крайней мере, иного. И все же мы часто обнаруживаем, что сами объекты, с которых сделаны эти копии, *действительно* удовлетворяют нас. Как и зачем это происходит? Вопрос, который легче поставить, чем на который легче ответить. Можно предположить, однако, что предстает перед нами клубок, что в способнее рук может привести к ее решению; в частности, тот факт, что среди бесчисленных эмоций приятной рода производная отпо-настоящему, нет ни одного, Наверное, которые строго приурочены к объектам перед нами, и что мы этого не сделаем, прямо или косвенно ссылаются на нечто запредельное и не представить. Итак, всегда ли мы отчетливо осознаем те вещи, о которых идет речь? Не являются ли они гораздо чаще расплывчатыми и обозначаются только в каком-то *неопределенном* чувстве? Более того, является ли его источник более понятным там, где чувство более определено, когда оно принимает форму чувства гармонии, как от чего-то, что распространяется, но углубляется, не прерываясь в своем развитии посредством бесконечных вариаций, как бы мелодии объекта удовольствия? Кто никогда не чувствовал, при определенных обстоятельствах, расширения сердца, возвышения ума, более того, стремления всего существа выйти за свои ограниченные границы, для которых он не мог найти адекватного решения в окружающих его предметах - очевидной причине? Или кто может объяснить каждое настроение, которое овладевает им, - временами подобно тому, как человек погружается в сон под звуки Рая, - а иногда погружается во тьму, когда дух диссонанса, кажется, направляет каждую его мысль, одну против другой?

Возможно ли, что к Живому Принципу, который пронизывает все вещи в физическом мире, нельзя прикоснуться ни в одной точке, не проведя к его центру, к его источнику, кслиянию, таким образом, давая часть, хотя и смутно и неопределенно, ощущение целого, - мы не знаем. Но вот что мы можем рискнуть утверждать, и не без оснований, - что луч света в своих светящихся частицах связан не более непрерывно, чем наше нравственное существо со всей нравственной вселенной. Если это так, не может ли это дать нам, по крайней мере, в слабой тени, некоторое представление о многих реальных, хотя и неизвестных отношениях, которые повсюду окружают нас и оказывают на нас влияние? В более глубоких эмоциях мы, как кажется, имеем то, что кажется нам страшным доказательством этого. Но давайте посмотрим на это отрицательно; и предположим случай, когда эта цепь разорвана, - человека, который таким образом отрезан от всех возможных симпатий и как бы заперт в безнадежном одиночестве своего собственного разума. Что такое это ужасное отвращение, это непреодолимое самозаточение, как не ужасающее состояние *отчаяния*? А что, если мы увидим, как это реализуется в каком-нибудь заброшенном изгое и услышим его отчаянный крик: "Один! один!" в то время как для его живого духа это единственное слово - все, что ему осталось, чтобы

заполнить пробел? В таком состоянии самый гордый автократ жаждал бы сочувствия самого отъявленного негодяя.

Таким образом, казалось бы, поскольку этот живой цемент, разлитый по природе, связывающий все вещи в единоецелое, так что нельзя созерцать ни одну часть, которая по необходимости, пусть и бессознательно для нас, не воздействует на разум в отношении целого, - поскольку это, как мы обнаруживаем, не может быть перенесено ни на одну копию реального, - из этого неизбежно следует, что если мы хотимутвердить Природу в ее истинных последствиях, необходимо прибегнуть к другому, хотя и подобному принципу, который настолько проникнет в наше производство, что удовлетворит разум эффективным эквивалентом. . Итак, для этого требуются два условия: во-первых,личностное изменение (уже обсуждавшееся) каждой отдельной части, которое можно рассматривать как ее надлежащую жизнь; и, во-вторых, объединение частей посредством такой взаимозависимости, что они будут казаться нам существенными, одна для другой и все для каждого. Когда это сделано, результатом является целое. Но как мы получаем эту взаимную зависимость? Мы отсылаем спрашивающего к закону Гармонии - этой таинственной силе, которую можно постичь только по ее императивному действию.

Но, как бы там ни было, мы знаем, что это факт, что, хотя ничто в Природе никогда не воздействует на нас как фрагментарное, ни одна ее копия в неизменном виде, созданная человеком, никогда не ощущается нами как нечто иное.

Таким образом - и, мы надеемся, не на надуманной почве - мы попытались установить реальный и отличительный характер Искусства. И, если принять наш аргумент, окажется, что он привел нас к следующим выводам: во-первых, что истинная основа всякой оригинальности лежит в *индивидуализирующем законе*, то есть в той модифицирующей силе, которая вызывает различие между человеком и другими людьми в том, что касается их ментальных впечатлений; во-вторых, что только в *истинном* воспроизведении заключается его очевидность; в-третьих, что в непроизвольном отклике других умов заключается истинность очевидности; в-четвертых, что для такого отклика долженсуществовать какой-то универсальный родственный принцип, который существенно важен. к человеческому разуму, хотя степень его активности у разных индивидов сильно различается; и, наконец, что этот принцип, который мы здесь назвали Человеческой или Поэтической Истиной, будучи независимым как от воли, так и от рефлексивных способностей, по своей природе *императивен*утверждать или отрицать применительно ко всякому произведению, претендующему на художественность, от простого подражания действительному к вероятному и от вероятного к возможному; - одним словом, что несколько характеристик, Оригинальность, Поэтическая Истина, Изобретательность, каждая из которых подразумевает нечто, не присущее данному произведению. объекты, которым подражают, но которые должны исходить только из ума Художника.

И здесь не лишним будет заметить очевиднуюразницу, которая, вероятно, возникнет у многих, особенно среди художников. Как же тогда, могут спросить они, если рассматриваемый принцип универсален и императивен, мы объясняем ошибки, которые иногда допускали даже великие художники в реализации своихконцепций? Мы надеемся показать, что сам факт, на котором основано возражение, не только не противоречит, но, напротив, подтверждает нашу доктрину. Если бы такие ошибки были неизменно постоянными, они, возможно, имели бы рациональный вес; но то, чтоэто не так, ясно видно из дополнительного факта изменения суждений

Художника, которое почти неизменно следует за любым значительным промежутком времени. Нет, если дело происходит где подобная ошибка не устранена, --который часardly вероятный, - мы вполне могли бы рассматривать это как одно из тех исключений, которые подтверждают правило, - из которых у нас есть множество примеров, в другие отношения, где истинное принцип настолько слабо развито, чтобы быть практически исключены из сферы сознания, О,Р, по крайней мере, где его несовершенной деятельности для всех практических целей лишь ничтожность. Но, не предполагая какой-либо умственной слабости, дело может разрешиться не менее серьезным препятствием в виде слишком живучей памяти: и бывали такие случаи, когдамысль или образ, однажды запечатленный, никогда не стираются. В искусстве это , безусловно, преимущество - уметь иногда забывать. И это не новая идея; ибо у Горация, по-видимому, должно было быть то же самое, иначе он вряд ли рекомендовал бы такой длительный срок, как девять лет на переработку стихотворения. О том, что Тициан также осознавал преимущество забывания, свидетельствует Бошини, который рассказывает, что в процессе работы над работой у него была привычка время от времени поворачивать ее лицом к стене, пока она несколько не выветривалась из его памяти, чтобы, возобновив работу, он мог посмотреть свежими глазами; тогда (по его выражению) он критиковал картину с такой же суровостью, как и его злейший враг. Если бы вместо картины на холсте Бошини сослался на то, что в несть разум, как на то, что Тициан стремился забыть, он был бы, как нам кажется, более прав. Эта практика не редкость для художников, хотя, возможно, немногие знают о ее реальной цели.

Это, несомненно, выглядит странной аномалией в суждении, поскольку оно не всегда должно быть столь же правильным по отношению к нашим собственным работам, как к работам другого человека. И все же нет ничего более распространенного, чем совершенная истина в одном случае и полное заблуждение в другом. Наше удивление, однако, заметно уменьшилось бы, если бы мы приняли во внимание, что рассуждающие или рефлексивные способности не имеют ничего общего ни с тем, ни с другим случаем. Это Принцип, о котором мы говорили, жизнь, или истина внутри, отвечающая жизни, или, скорее, ее знаку, находящемуся перед нами, который здесь предстает перед судом. И все же вопрос остается без ответа; и снова нас спрашивают, почему наши собственные произведения не всегда соответствуют действительности? Просто потому, что мы не всегда *видим* их, - то есть такими, какие они есть, - но, глядя как бы *сквозь них*, видим только их оригиналы в уме; здесь ум действует, а не на нас воздействуют. И таким образом получается, что Художник может предполагать, что его концепция реализована, в то время как то, что дало ей жизнь в его сознании, внешне отсутствует. Но пусть время сотрет, как, как мы знаем, это часто бывает, ментальный образэпохи, и тогда его воплощенный представитель предстанет своему автору таким, какой он есть, - истинным или ложным. Однако есть один случай, когда эффект не может обмануть, а именно, когда он приходит к нам как из иностранного источника; когда наш собственный кажется больше не нашим. Это, наделе, редкость; и могущественной должна быть изображенная Истина, которая, как только будет воплощена, таким образом вытеснит свой собственный оригинал.

Также никоим образом не влияет на сущность рассматриваемого Принципа или других Характеристик тот факт, что последующий эффект не всегда приятен; он может быть даже неприятным. То, за что мы боремся, - это просто ее *реальность*; характер восприятия, как и любой другой истины, зависит от индивидуального характера воспринимающего. Общая истина существования живого человека, например, может вызывать у нас либо интерес, либо безразличие, более того, даже отвращение. Так же может быть и с тем, что истинно в Искусстве.

Темперамент, невежество, воспитание, вульгарность и утонченность - все это в большей или меньшей степени оказывает влияние на наши впечатления; так что любая реальность может быть для нас либо оскорблением, либо удовольствием, но все же остается реальностью. В искусстве, как и в Природе, Истина обязательна, и ее нужно *чувствовать*, даже если робкие, гордые или эгоистичные мотивы отказываются это признавать.

Эти последние замечания вполне естественно подводят нас к другому предмету, причем немаловажному; мы имеем в виду образование художника; об этом, однако, мы сейчас добавим лишь несколько слов. Мы используем слово *образование* в его широком значении, как подразумевающее не только рост и расширение интеллекта, но и соответствующее развитие нравственного существа; ибо мудрость интеллекта ничего не стоит, если она не находится в гармонии с высшей духовной истиной. Тому, кто хотел бы стать великим Художником, также не хватит умеренного, случайного совершенствования. Он должен звучать не меньше, чем во все глубины своего существа, прежде чем будет готов к своему призванию; призванию по самому своему состоянию возвышенному, требующему агента, который из действительного, живого мира должен создать воображаемый согласованный мир Искусства, - не фантастический или беспредметный, но имеющий цель, и эта цель, во всех ее проявлениях, имеет отчетливое отношение к природе человека и всему, что к ней относится, от самых скромных эмоций до самых высоких устремлений; круг, который его ограничивает, является единственным, что ограничивает его дух, - даже границы того высшего мира, где его возвышенному зрению иногда дозволяются идеальные проблески ангельских форм. Искусство, по правде говоря, может быть названо *человеческим миром*; или же это настолько произведение человека, что его милосердный Создатель специально наделил его способностями для его создания; и если это так, то, конечно, не для его простого развлечения, а как часть (какой бы малой она ни была) того могущественного плана, который Бесконечная Мудрость определила для эволюции человеческого духа; который предназначен не только для расширения сферы его наслаждения, но и для его более высоких способностей обожания; - как если бы в этом подарке он сказал человеку: человек, Ты узнаешь меня по силам, которые я дал тебе. Таким образом, призвание Художника не связано с общей ответственностью; и ему подобает на пороге подумать, следует ли ему принять его ради высоких и благородных целей или ради низменных и распущенных.

Форма.

Предметом, предложенным для следующего рассуждения, является Форма человека; предмет, возможно, из всех других, связанных с искусством, наиболее затемненный расплывчатыми теориями. Это произведение, по крайней мере, настолько трудное, что заставляет автора признаться, что он берется за него скорее с недоверием, чем надеждой на успех. Однако, если ему удастся освободить эту запутанную тему от некоторых ее бесполезных догм, это будет именно то, чего он позволил себе ожидать.

Следовательно, целью настоящей попытки будет показать, во-первых, , что понятие одной или нескольких стандартных форм, которые во всех случаях должны служить образцами, по сути ложно и не имеет практического применения для какой-либо истинной цели Искусства; во-вторых, что единственный подход к Науке, который допускает предмет, заключается в нескольких общих правилах, касающихся Роста, и они также служат скорее в качестве удобных

средств, чем точных руководств, поскольку в большинстве случаев они допускают неопределенные вариации; и, в-третьих, что единственное действенное **Правило** должно быть найдено в сознании Художника, - в тех интуитивных Способностях, которые выше и неподвластны как чувствам, так и пониманию; которые, тем не менее, настолько далеки от исключения знания, что, напротив, требуют в качестве своего эффективного условия максимально тесной близости к вещам внешнего мира, - без чего само их существование должно оставаться неизвестным самому Художнику.

Предположим, что, таким образом, были допущены определенные стандартные Формы, возможно, не лишним будет вкратце взглянуть на природу Существа, к которому они предназначены для применения; и рассматривать их более конкретно как вспомогательные средства Художника.

Во-первых, мы замечаем, что цель искусства состоит не в том, чтобы представлять какое-либо данное число людей, а в том, чтобы представлять Человеческую расу; и поэтому изображение должно воздействовать на нас не как живое для чувств, а как истинное для разума. Для этого в имитации должно быть все (хотя бы намек на это), что разум признает истинным для человеческого существа: следовательно, первое дело Художника - познакомиться со своим предметом во всех его свойствах. Затем он, естественно, спрашивает, какова его общая характеристика; и его собственное сознание сообщает ему, что, помимо животной природы, существует также моральный интеллект, и что они вместе образуют человека. Этот важный трюизм (мы говорим "важный", поскольку, по-видимому, он нередко упускался из виду) составляет основу всех его будущих наблюдений; он не может продвинуться ни на шаг без постоянного обращения к этой двойной природе. Соответственно, мы находим у него повседневную привычку мысленно отличать одного человека от другого как моральное существо и приписывать каждому отдельный характер; и это происходит не добровольно, а просто потому, что он не может этого избежать. И все же, по чему он осмеливается судить о незнакомцах? Он, вероятно, ответит, по их общей внешности. И каков вывод? Это может быть только одно, а именно, что должно быть - по крайней мере для него - какое-то эффективное соответствие между физическим и моральным. Это настолько очевидно, что удивительного, как в этом вообще стали сомневаться. Это также не отрицается напрямую, за исключением тех, кто из привычного отвращения отвергает догадки различных претендентов на научные системы; однако даже они, не меньше, чем другие, практически признают это в своем общении с миром. И иначе и быть не может, ибо то, к чему соединился Творец, должно иметь какое-то родство, хотя ощутимые признаки могут ускользать от нашего осознания. И то, что они действительно ускользают от этого, за исключением, возможно, очень незначительной степени, на самом деле так и есть, о чем убедительно свидетельствует явный провал всех попыток свести их к науке; ибо ни диаграмма, ни аксиома еще никогда не исправляли инстинктивного впечатления. Но человек живет не по науке; он чувствует, действует и судит правильно в тысяче вещей безосознания какого-либо правила, по которому он так чувствует, действует или судит. И, к счастью для него, у него есть более надежный проводник, чем человеческая наука, в той неведомой Силе внутри него, без которой он был бы лишен знаний. Но об этом у нас еще будет возможность поговорить в другой части нашего рассуждения.

Хотя среда, через которую действует душа, как мы сказали, неуловима для чувств - настолько, что не сводима к какой-либо отдельной форме, - она, следовательно, не менее реальна, в чем каждый может убедиться на своем собственном опыте; и, хотя она кажется невидимой, она, тем

не менее, должна действовать через физическое тело, а физическое тело специально сконструировано для ее особого действия; более того, оно делает это постоянно, и мы ни на мгновение не путаем душу с ее инструментом. Кто может смотреть в человеческие глаза и сомневаться в влиянии, исходящем не от тела? Форма и цвет оставляют лишь мимолетное впечатление, или, если мы и вспоминаем их, то только так, как мы вспоминаем стекло, через которое мы видели темные очертания неба. Но в этом таинственном органе мы не видим даже признаков его таинственности. Мы не видим, по правде говоря, ничего; ибо то, что там находится, не имеет ни формы, ни символа, ни чего-либо, что можно было бы свести к чувственной отчетливости; и все же, кто может заглянуть в это, не сознавая реального, хотя и невидимого присутствия? В глазах животного мы видим только часть животного; они мало что дают нам, кроме осязаемого внешнего; самое большее, это всего лишь фокус его свирепого или мягкого, ласкового или робкого характера, - характера вида. Но в человеке ни мягкость, ни свирепость не могут быть чем-то большим, чем относительными условиями, - внешними настроениями его невидимого духа; в то время как сам дух, который ежедневно и ежечасно посылает свое добро и зло, чтобы обрести форму из тела, все еще пребывает во тьме. И все же у нас есть то, что, несомненно, может достичь этого; даже наш собственный дух. Благодаря этому мы можем проникнуть в душу другого человека, проникнуть в самые ее глубины и вызвать его темные мысли, более того, представить их ему до тех пор, пока он не обратится к самому себе; и многое другое - именно благодаря этому мы знаем, что даже осязаемый, слышимый, видимый мир не более реален, чем духовное общение. И все же, кто может удержать это без физического органа? Мы никогда не сможем по-настоящему понять, но мы не можем сомневаться в том, что имеет силу доказательства в единичном акте сознания. Более того, мы можем добавить, что мы не можем даже представить себе душу без соответствующей формы, хотя бы и абстрактной; и наоборот.

Среди многочисленных невозможного, это не в последнюю очередь смотреть на живой ч. Уманы форма как понятие; в его представлял копии, как уже было показано в бывшем дискурса, это может быть вещь, а прекрасная вещь; но когда мы понимаем его как живого, если это показывают, ни души, мы даем ему один за моральную необходимость; и по данным изподопечный будет дух, с которым мы наделяем его. Ни одно поэтическое существо, предположительно принадлежащее к нашему виду, никогда не существовало в воображении без какого-либо указания на мораль; это дыхание его жизни; и это верно и в обратном случае; если будет только намек на это, оно немедленно облечется в человеческий облик; ибо разум не может разделить их. В целом ряде поэтических творений великого мастера истины, -- то не нужно даже и говорить Шекспире, -- не экземпляр можно найти там, где это условие жизни Евы Р легким; его мужчины и женщины, все имеют душу. Точно так же, когда он населяет воздух, хотя и не описывает никакой формы, он никогда не оставляет эти создания мозга без формы, ибо иногда одним прикосновением к морали он позволяет нам создать ее. У нас есть поразительный пример этого в одном из его самых не вещественных творений - "нежной Ариэль". Не намек на свою фигуру или рисунок выполнен по всей пьесы; но мы назначаем его форма на его первый вход, как только Просперо говорит о своем refusing в соответствии с "ненавистным команды" ведьмы Сикораксы. И снова, в пятом акте, когда Ариэль, рассказав о страданиях несчастного узурпатора и его последователей, мягко добавляет:

- Твое обаяние так сильно действует на них,
Что, если бы ты сейчас держал их в руках, твоя привязанность
стала бы нежнее.

На что Просперо замечает:

"Есть ли у тебя, всего лишь воздуха, прикосновение, ощущение их страданий?"

Теперь, будь Схакспеаре, предназначенные он или нет, это не возможно, после этого для читателя думать, Арьел., Но в виде человека; для незначительных, как эти намеки, если они не указывают на моральные чувства, они, по крайней мере, подразумевает что-то похожее на них, таким образом, заставляет нас вкладывать нежный дух с общим подобием наших физических экстерьер, Тхью, наверное, как смутны, как эмоции, которые посетило его.

Таким образом, мы рассмотрели человека в его сложном состоянии тела и духа, или физического и морального, показав невозможность даже думать о нем в одном аспекте, исключая другое. Мы можем, действительно, последовательно думать сначала о форме, а затем о моральном характере, как мы можем аналитически думать о любой части того и другого; но мы не можем думать о *человеческом существе* иначе, как о *целом*. Следовательно, как следствие, из этого следует, что никакое подражание человеку не может быть истинным, если оно не адресовано нам в этом двойном состоянии. И здесь можно заметить, что в искусстве существует дополнительное требование, чтобы не было расхождений между формой и предполагаемым характером, - или, скорее, форма *должна* выражать характер, или она ничего не выражает: необходимость, которая далека от общей в реальной природе. Но об этом после.

Давайте теперь попытаемся составить некоторое общее представление о Человеке в его различных аспектах, представленных мириадами людей, населяющих землю. Но чье воображение способно справиться с этой задачей - выстроить перед собой бесчисленные толпы, каждого индивидуума в его надлежащей форме, с его надлежащим характером? Если бы это было возможно, мы были бы поражены бесконечными различиями, отвратительным разнообразием; и это также не в меньшей степени в моральном плане, чем в физическом; более того, в первом оно настолько противоположно и отвратительно, что едва ли может быть представлено целой цепью животных, принимая за крайности свирепую и грязную гиену и безобидного ламаб. Это конкретный человек, к которому, по мнению некоторых, следует применять *абстрактный Идеал!*

Теперь давайте попытаемся представить себе существо, которое будет представлять все разнообразие ума, привязанностей и предрасположенностей, присущих этой разнородной массе человечества, а затем представить Себе Форму, которая будет находиться в таком совершенном сродстве с ним, что укажет на них все. Простая формулировка предложения показывает его абсурдность. И все же такова должна быть функция Стандартной формы; и это она должна выполнять, иначе это будет ложь. Нам также не должно быть легче с каким-либо заданным числом, с двадцатью, пятьюдесятью, нет, сотней (так называемых) общих форм. Мы без колебаний заявляем, что, если бы это было возможно, с одним было бы так же легко, как с тысячу.

Но на это можно ответить, что Стандартная форма никогда не предназначалась для представления порочного или деградировавшего человека, а человека в его наиболее совершенном развитии ума, привязанностей и тела. Это, безусловно, сужает его возможности и, к сожалению, ограничивается изображением всего *одного* человека; следовательно, от него нет никакой пользы, кроме как для Художника или Скульптора Человечества, поскольку каждое

повторение этой совершенной формы было бы подобно отражению, умноженному зеркалами. Но таких повторений, в дальнейшем может быть дан ответ, не *contempлованные*, что форма дана только в качестве образца наивысшего, чтобы служить в качестве руководства в своем подходе к совершенству; так как мы не могли еще точно известно, в какой мере возвышения наших представлений может повышаться. Тем не менее, в этом случае его использование было бы ограничено единственным объектом, то есть самим собой, своим собственным совершенством; он не помог бы Художнику в промежуточном восхождении к нему, если бы не содержал в себе все градации человеческого характера, на что никто не будет претендовать.

Но давайте посмотрим, насколько возможно *реализовать* Идею совершенной Человеческой Формы.

Мы уже видели, что простая физическая структура - это не человек, а только часть; идея человека включает в себя также внутреннее моральное существо. Внешний, тогда, в *самом деле разъединено* государство, не можем *strictly* по говоря, человеческий облик, но только схема его. На самом деле это всего лишь частичное состояние, которое становится человеческим только тогда, когда соединяется с внутренней моралью; на что в доказательство союза оно с необходимостью должно указывать. Следовательно, если мы хотим иметь о нем истинное представление, то оно должно быть целостным; следовательно, совершенная физическая внешность должна иметь в качестве существенной части совершенную мораль. Теперь возникают два важных вопроса. Во-первых, в чем состоит нравственное совершенство? Мы используем здесь слово *нравственный* (от недостатка в наш языковой век) в его наиболее широком значении, включающем духовное и интеллектуальное. Что касается той части нашего нравственного существа, которая относится к чувствам, во всех их высоких отношениях к Богу и человеку, то у нас, это правда, верный и святой проводник. В христианской стране самый скромный человек может ответить так же легко, как и самый глубокий ученый, и выразить это совершенство одним словом - Святость. Но каков будет ответ в отношении Интеллекта? Ибо что такое совершенный Интеллект? Является ли оно диалектическим, спекулятивным или Образным? Или, скорее, оно не включало бы их все?

Далее мы переходим к Физическому. В чем же тогда заключается его Совершенство? Здесь, может показаться, не может быть никаких трудностей, и ответ, вероятно, будет заключаться в том, чтобы назвать все превосходные качества нашей животной природы, такие как сила, ловкость, быстрота, со всеми другими, которые только можно придумать. Простое перечисление этих немногих качеств может служить для того, чтобы показать природу задачи; однако физически совершенная форма требует их всех; ни одно из них не должно быть опущено; иначе оно было бы несовершенным; более того, они должны не только присутствовать, но все быть развиты в своей высшей степени. Здесь мы могли бы воскликнуть вместе с Гамлетом, хотя и в совершенно ином смысле:

"Действительно, сочетание и форма!"

И все же нет другого способа выразить физическое совершенство. Но можно ли это выразить таким образом? Читатель должен ответить сам. Мы, однако, предположим, что это возможно; и все же задача будет неполной без приведения их в соответствие с совершенной Моралью в наивысших известных степенях нескольких ее элементов. Тем, кто может представить себе *такую* форму, которая будет верным представителем *такого* нравственного существа, - а таковым оно должно быть, иначе оно станет ничем, - мы оставляем задачу построения этого

универсального образца для множества людей. Какбы то ни было, мы можем добавить одно замечание; что, предполагая, что возможно таким образом сконцентрировать все качества вида в одной особи, причем с одинаковой силой, это может быть сделано только путем вытеснения Провидения, другими словами, путем фактического отмены великого принципа подчинения, столь явно наложенного на всю сотворенную жизнь. Ибо, хотя, как мы уже отмечали, не может быть здравого ума (и подобное можно утверждать о человеке в целом), которому не хватает какой-либо одной существенной черты, из этого не следует, что каждая из этих сущностей не может почти бесконечно различаться по степеням своего развития без ущерба для целостности человека. И таков факт реальной природы; и это никоим образом не влияет на индивидуальное единство, как будет замечено далее.

Теперь мы кратко рассмотрим притязания того, что называется Родовыми формами. И здесь мы сталкиваемся с другой важной характеристикой человека, а именно с его сущностной индивидуальностью.

Верно, что так называемое человеческое семейство подразделяется на множество различных рас, каждая из которых имеет свое особое телосложение, цвет кожи и так далее, которые вместе составляют существенные различия; но следует помнить, что все эти основные элементы являются физическими; и пока они являются собственно родовыми, поскольку подразумевают разницу в роде. Но, хотя разительное различие также наблюдается в их моральном облике, оно ни в коем случае не имеет той же природы, что и то, что отличает их физическое состояние, различие в моральном облике лишь в степени; ибо, какими бы жестокими, простыми, глупыми или хитрыми, или мягкими, великодушными или героическими ни были эти качества, они могут быть сопоставлены между собой; более того, мы вряд ли смогли бы назвать порок, страсть или добродетель в Азии, Африке или Америке, которые не нашли бы отклика в цивилизованной Европе. Каков вывод? Климат и обстоятельства, если таковы причины физического разнообразия, не имеют никакой власти, кроме определенной, над моральным. Не приводит ли этот неоспоримый факт нас к справедливому заключению, что нравственное существо не имеет родов? Утверждать обратное означало бы фактически отрицать его ответственное состояние; поскольку закон его рода должен быть первостепенным по отношению ко всем другим законам - образованию, правительству, религии. Избежать результата также невозможно, разве что абсурдным предположением о общей ответственности! Следовательно, нам кажется неоспоримым, что моральное существо, как свободный деятель, не может подчиняться общему закону; и теперь оно не могло бы быть тем, кем каждый человек ощущает себя, несмотря на свою теорию, - страшным архитектором своего собственного предназначения. В каком-то смысле, действительно, мы можем признать человеческий род таким, каким должен быть каждый человек в своей индивидуальной целостности.

Человека называли микрокосмом, или маленьким миром. И таким, каким бы подлым и презренным ни был человек для других, он является сам для себя; более того, таким он всегда должен быть, хочет он этого или нет. Он может ненавидеть, он может презирать, и все же он не может не цепляться за то, без чего его нет; он - центр и круг, будь то удовольствие или боль; и он не может быть другим. Коснись его страданием, и он станет главенствующим в этом дырявом мире, в тысяче миров; ибо красота и величие вселенной - ничто для того, кто есть сама тьма. Тогда он *почувствует*, если раньше сомневался, что он не просто часть себе подобных, но

действительно целый мир; и хотя он мал в одном смысле, все же это мир ужасающих масштабов в своей способности страдать. Одним словом, Человек - это целое, *Индивидуум*.

Если принять предыдущий аргумент, то окажется, что он избавил изучающего от двух вводящих в заблуждение догм, причем более вводящая в заблуждение, поскольку несет в себе правдоподобное представление о науке.

Что касается цветистых рассуждений о красоте, то их здесь не заметили бы, если бы они иногда не встречались в произведениях высокого достоинства и нередко не были примешаны к философской истине. Если они и имеют какое-то определенное значение, то оно сводится к тому, что Прекрасное - это вершина всякого возможного совершенства! Экстравагантность, если не сказать абсурдность, такого предположения, смешивающего все общепринятые различия, как в моральном, так и в естественном мире, не нуждается в комментариях. Однако вряд ли можно поверить, что авторы, о которых идет речь, могли намеренно сделать это. Более вероятно, что, выражая себя таким образом, они всего лишь давали выход восторженному чувству, которое, как мы все знаем, обычно наиболее расплывчато, когда связано с восхищением; поэтому неудивительно, что пылкое выражение этого чувства отчасти связано с его расплывчатостью. Среди немногих авторитетных критических работ, в которых это слово используется подобным образом, мы можем упомянуть (во многих отношениях достойный восхищения) Беседы сэра Джошуа Рейнольдса, где мы находим следующее предложение: "*Красота* Геркулеса одна, *Гладиатора* - другая, *Аполлона* - третья; что, конечно, представляет три разных представления о красоте". Если бы это было сказано о различных животных, отличающихся по *виду*, возможно, примененный таким образом термин был бы уместен. Но тот же термин применяется здесь к объектам одного и того же рода, различающимся по существу даже не по возрасту; мы говорим о *возрасте*, поскольку в этих больших подразделениях, или периодах, человеческой жизни, а именно в детстве, юности и зрелости, характерные состояния каждого из них настолько *существенно* различны, что фактически разделяют их на положительные виды.

Но тратить наше время на опровержение ошибок других не менее праздно, чем завистливо; если мы установим Истину, они отпадут сами собой. Ни в одном вопросе не может быть двух правильных сторон; и если мы правы, то то, что нам противостоит, неизбежно должно быть неправильным. Таковы мы или нет, должны определяться теми, кто признает или отвергает то, что уже было выдвинуто по вопросу Красоты в первом Рассуждении. Следует помнить, что в ходе наших рассуждений там мы были приведены к выводу, что Красота была Идеей определенного физического *состояния*, как общего, так и предельного; общего, как господствующего над объектами многих видов, и предельного, как являющегося *совершенством* этого особого состояния в каждом, и, следовательно, не применимого ни к одной из его степеней или представляющего их; которые, как приблизительные обозначения только одной высшей Идеи, действительно следует различать другими терминами. Соответственно, мы не можем, строго говоря, сказать о двух людях одного возраста и пола, отличающихся друг от друга, что они одинаково красивы. Мы слышим это, действительно, почти ежедневно; тем не менее, это не является истинным выражением действительного впечатления, произведенного на говорящего, хотя он может и не утруждать себя изучением и сравнением их. Но позвольте ему сделать это, и мы не сомневаемся, что он нашел бы, что одно возвышается (пусть даже на самую незначительную степень) над другим; и если бы он не дал

низшему другому термина, это было бы только потому, что у него не было привычки отмечать такие приятные различия или он не счел нужным обращать на них внимание.

Если есть *первое* и *последнее* у какой-либо вещи, промежуточные звенья не могут быть ни тем, ни другим; и, называя их так, мы говорим ложно. Не в меньшей степени это относится и к Красоте, которая, находясь во главе или первой в ряду, не допускает переноса своего названия. Мы имеем в виду, если говорить строго; что, однако,г, мы свободно признаем, никто не может; но это происходит из-за недостаточности языка, который ни на одном диалекте не мог бы предложить и сотой доли терминов, необходимых для обозначения каждого мельчайшего оттенка различия. Возможно, ни один предмет, требующий более широкой номенклатуры, не имеет такого сужения; и, как следствие, ни один предмет не затемняется более расплывчатыми выражениями. Но дело Художника, если он не может сформулировать для себя соответствующие термины, быть готовым, по крайней мере, воспринимать и отмечать эти различные оттенки. Мы не говорим, что действительное знакомство со всеми приятными различиями является необходимым условием, но только то, что знать об их существовании будет не совсем бесполезно; во всяком случае, это может послужить защитой от раздражения ложной критики, когда его порицают за недостаток красоты там, где ее наличие было бы дерзостью.

Прежде чем мы оставим эту тему, возможно, будет нелишним заметить, что в предыдущих замечаниях нашей целью было не столько настаивать на правильной речи, сколько на исправлении мышления. Бедность языка, как уже было признано, сделала первое невозможным; но, хотя в этом, как и во многих других случаях, когда подчиненное значение ставится вместо главного, и ограничено применением термина "Прекрасное" в различных его степенях, все же правильное понимание того, что *такое* Красота, безусловно, может предотвратить его неправильное применение к другим объектам, не имеющим к ней отношения. И это не такой уж маленький вопрос, когда желательно избегать путаницы; и очевидно, что существует некоторая разница между подходом к точности и полной расплывчатостью.

Теперь мы должны рассмотреть, насколько соответствие между внешней формой и внутренним существом, которое предполагает Художник, подтверждается фактами.

Таким образом, при справедливом изложении фактов нельзя отрицать, что у массы людей внешний намек на характер, безусловно, очень слабый, у многих неясный, а у некоторых двусмысленный, в то время как у других он часто, казалось, выражал прямо противоположное истине. Возможно более экземпляра последнего можноardly произойти, чем привел в бывшем дискурса в иллюстрации физическом отношении красота; где показано, что первый и естественное впечатление от красивой форме был не только переселенцев, но полностью меняется, по-отвратительная открытие морального несоответствия. Но хотя мы на пороге допускаем, что Соответствие, о котором идет речь, не может быть поддержано как универсально очевидное, тем не менее, не предполагается, что это признание может повлиять на наш аргумент, который, хотя и частично основан на особых случаях фактического совпадения, все же подтверждается другими доказательствами, которые заставляют нас рассматривать все такие расхождения скорее как исключения и как многочисленные отклонения от первоначального закона нашей природы, более того, которые также приводят нас к рациональному выводу, по крайней мере, о будущем, потенциальном соответствии у

каждого индивидуума. К прошлому, действительно, мы не можем апеллировать; прошлое также не может быть приведено против нас, поскольку о ранней истории нашей расы известно мало, кроме хроники их действий; об их внешнем виде почти ничего нет, и уж точно недостаточно, чтобы оправдать решение в ту или иную сторону. Должны ли мы тогда предполагать Соответствие как изначальный закон, кто может это опровергнуть? Однако так не утверждается. Тем не менее мы можем рассматривать это как вопрос *веры*; и просто как таковой это здесь представлено. Но вера любого рода должна иметь какое-то основание, на которое можно опереться, реальное или предполагаемое, будь то авторитет или умозаключение. Таким образом, наше основание веры в данном случае заключается во всеобщем желании людей *осознать* Соответствие. Ничего не бывает чаще, чем на слух или чтении любой замечательным характером, чтобы найти этот инстинктивные влечения, Если мы можем так перспективе, мгновенно пробудился, и активно использовал в изображении на воображение некоторых ТНГ форме, а также любое разочарование, более общей, чем та, которая следует за выявление расхождений по фактическому знакомству. Действительно, мы вряд ли сочтем это сыпь, должны мы отдыхаем в действительности это всеобщее желание на общий опыт любой индивидуума, взятых наугад, - если только то, что он обладает некоторой долей фантазии. Его действие также не зависит от нашего каприза или воли. Спросите любого человека обычного воспитания, чтобы не сказать утонченного, каково ему, когда его воображение не было остановлено каким-нибудь определенным фактом; никогда ли он не обнаруживал, что *невольно* связывает доброе с красивым, энергичное с сильным, исполненное достоинства с обильным или величественное с возвышенным; утонченное с деликатным, скромное смиловидным; низкое с уродливым, грубое с уродливой формой, свирепое с грубым и мускулистым и так далее; едва ли есть хоть один оттенок характера, которому можно было бы соответствовать? воображение не придает какой-то соответствующей формы.

В еще более поразительной форме мы обнаружим предполагаемую очевидность этого закона, если обратимся к молодежи, особенно к людям с поэтическим темпераментом, - к сангвиникам, открытым и доверчивым, созданиям импульсивным, которые рассуждают лучше всего, когда доверяют только спонтанным внушениям чувства. Что может быть более распространенным, чем безоговорочная вера в их юношеские мечты наяву - вера, которая живет, хотя сон за сном растворяются в обычном воздухе, когда волшебный Факт касается их глаз? И откуда эта непоколебимая вера, которая *не* умрет, но исходит из источника жизни, которую не могут разрушить ни обычай, ни сухое понимание? Взгляните на того же Юношу в более преклонном возрасте, когда утонченный интеллект смешался с его привязанностями, добавляя мысли и чувства ко всему привлекательному, превращая всесправедливое в вещи, также заслуживающие внимания. Давайте обратимся, в то же время, к еще более продвинутому человеку - даже настолько, что он вошел в общепринятую долину сухих костей, - к тому, кого мир своими ежедневными практическими уроками готовит к просвещению разумом в неверии. Если мы увидим их вместе, возможно, мы услышим, как старший насмехается над своим младшим товарищем как над поэтическим мечтателем, как над охотником за призраками, которых никогда не было и не могло быть в природе: затем может последовать проповедь о достоинствах опыта, как единственной гарантии от разочарования. Но есть сердца, которые никогда не позволят разуму состариться. И мы можем предположить, что это относится к мечтателю. Если он тоже из тех, кто привык заглядывать в себя - не как рассуждающий, - но с непоколебимой верой в то, что есть природа, - мы, возможно, услышим его ответ, - Опыт, это правда, часто приносил мне разочарование; и все же я не могу не доверять этим мечтам, как вы

их называете, как ни горько я чувствовал их исчезновение; ибо я чувствую истину источника, из которого они исходят. Моя живая природа не смогла бы так отреагировать на них, будь они всего лишь призраками; они не могли бы принять такие формы истины, но исходили бы из возможной почвы.

Под словом *поэтический* здесь мы подразумеваем не мечтателя или фантазера, - ибо фантазии может быть много там, где нет поэтического чувства, - но ту чувствительность к *гармонии*, которая характеризует темперамент Художника и которая часто наиболее активна в его ранние годы. И мы относимся к таким натурам не только как к более восприимчивым ко всем существующим сходствам, но и как к никогда не удовлетворяющимся только тем, что подпадает под их опыт; напротив, они всегда стремятся, как бы побуждаемые инстинктом, восполнить недостаток везде, где он ощущается. От таких умов исходит то, что называется романтическим воображением, но то, что мы назвали бы - без стремления к парадоксу - романтикой Истины. Ибо невозможно, чтобы ум когда-либо испытывал эту постоянную тягу к Ложному.

Но рассматриваемое желание не ограничивается каким-либо конкретным возрастом или темпераментом, хотя у одних оно, несомненно, более пылкое, чем у других. Возможно, в этом отказано только тем, кто порочен по привычке. Ибо кто, не ожесточенный пороком, когда-либо смотрел на спящего ребенка в его первом расцвете красоты и видел его чистые, нежные телесные оттенки, его постоянно меняющиеся, но согласующиеся линии, формирующие и наполняющие в своей игривой гармонии его тонкие черты, - кто, не будучи черствым, когда-либо смотрел на это изысканное создание (так похожее на то, что поэт мог бы представить себе о видимой музыке или воплощенных запахах,) и не чувствовал, что его как бы уносят из этого нынешнего мира в поисках его морального двойника? Нам кажется прекрасным; мы желаем не меняться, - не Линии, или оттенок, но, как это; и еще у нас есть парадоксальное чувство хочу, - это все *рНфизической*; а также мы поставляем, что хотите наделить ребенка с ангельским атрибут. Зачем мы это делаем? Чтобы сделать это *целым*- не для глаз, а для разума.

Эта общая склонность находить совпадение между красивой внешностью и моральным совершенством в целом также не подтверждается фактами, по крайней мере, частичного осознания. Ибо, хотя совершенного соответствия нельзя искать в государстве, где все остальное несовершенно, больше всего не повезло тому, кто никогда не встречался со многими и очень близкими приближениями к желаемому красному союзу. Но у нас есть еще более сильная уверенность в их предопределенном сходстве в особой активности этого желания, где такого приближения нет. Например, когда мы встречаемся с примером высших добродетелей в непривлекательной форме, насколько наивно желать, чтобы эта форма была красивой! Точно так же, при взгляде на красивого человека, насколько распространено желание, чтобы разум, который он облакает, тоже был хорошим! Что это за желания, как не бессознательные размышления о нашей примитивной природе? И почему они у нас есть, если они не являются действиями того универсального закона, который собирает в себе все рассеянные сходства, воплощая их в нескончаемые формы гармонии - в цветке, в дереве, в птице и животном, - если они не являются свидетельством его непрерывных, должно быть бесплодных, усилий развить и в человеке свою последнюю завершенную работу посредством совершенного слияния тела и духа? В этом всеобщем стремлении (а нам оно кажется ничуть не меньшим) соединить физическое с соответствующим ему моральным, - не говоря уже о мистической интуиции, указывающей на соответствующее, - разве нет чего-то вроде ключа к тому, что изначально было естественным? И, опять же, в непрестанном стремлении двух великих элементов нашего

существа, каждый из которых восполняет недостатки другого, не есть ли у нас также намек на то, что *когда-то было*, что теперь утрачено и будет восстановлено? Несомненно, в этом должно быть нечто большее, чем просто забота об Искусстве; если, конечно, в искусстве не больше пророческого, чем мы сейчас осознаем. Нам кажется, что это неудержимое желание найти хорошее в прекрасном и прекрасное в добре подразумевает цель, как за пределами, так и над ничтожным настоящим; указывая на глубокие и темные вопросы - ни много ни мало, где тайны, которые нас окружают, найдут свое решение. Здесь мы видим, что одна великая тайна частично разрешается сама собой. Мы видим, как уродства тела иногда уступают место своему славному обитателю. Некоторые из нас, возможно, были свидетелями этого и чувствовали, как духовное присутствие с каждым днем усиливается в нас, пока внешняя форма, казалось, не утратила своей яркости, не оставив никакого следа в памяти.

Оспаривается ли позиция, которую мы пытались установить, или нет, абсолютное соответствие между Моральным и Физическим, во всяком случае, является существенной основой Пластических искусств; которые иначе не могли бы существовать, поскольку только через *форму* они должны передавать не только мысль и эмоцию, но и отчетливый и постоянный характер. Со своей стороны, мы не можем не рассматривать их успех в этом как решение вопроса.

Исходя из представленной здесь точки зрения, каков вывод по отношению к искусству? Что Человек, как составное существо, не может быть представлен без указания как Разума, так и тела; что по естественному закону, которому мы не можем сопротивляться, мы постоянно требуем, чтобы они были для нас взаимными выразителями друг друга; и, наконец, что как ответственное существо и, следовательно, свободный агент, он не может быть действительно представлен ни в памяти, ни в воображении, но как Индивидуум.

Также из бесконечных разновидностей людей, хотя и обусловленных лишь простым различием степеней их общих способностей и способностей, может показаться, что совпадение равного развития всех никогда не предполагалось природой; но что какой-то один или несколько из них, становясь доминирующими, должны отличать индивидуума..... Следовательно, если это так, то только в фазе такого преобладания можно когда-либо созерцать человеческое существо. Таким образом, для Художника это становится единственной надежной почвой; отправной точкой, откуда можно подняться к истинному Идеалу, который есть не что иное, как частичная индивидуальная истина, ставшая целостной в уме: и таким образом, вместо одного Идеала, и притом беспочвенного, у него может быть тысяча, нет, столько, сколько есть отмеченных или постижимых *индивидуумов*.

Но нас не следует понимать так, что мы ограничиваем Искусство реальными портретами. В эти сроки не могло быть искусство, - конечно, не искусство в его высшем смысле, мы должны на ее место что бы было немного лучше, чем сомнительные эмпиризма; с наиболее возвышенную тему, ян и способнейшие руки, будет зависеть, по необходимости, в случае успеха поиска по моделям. И, если предположить, что мы объединяем только в редких форм, еще те формы, просто как очерченные портреты, и поэтому изолированных частей, что бы instantly закрыть все возможности для воображения, ибо таков закон воображения, что не может допустить, или, другими словами, признать в целом, то, что остается неизменным некоторые творческие силы, которые только и могут придать единство отдельных и различных объектов. И все же, что касается человека, всякое истинное Искусство находит и должно находить свой истинный

объект в *Индивидууме*: поскольку без индивидуальности не могло бы быть характера, а без характера - человеческого существа.

Но здесь можно спросить, каким образом, если мы не прибегаем к реальному портрету, можно выразить Отдельного Человека? Мы отвечаем, применяя естественный индивидуальный преобладающий *фрагмент*, который виден нам в реальной Форме, к его полному, последовательному развитию. Таким образом, индивид идеализируется, когда в полном соответствии всех его частей он представляется разуму как *целое*.

Когда мы применяем термин *фрагмент* к человеческому существу, мы имеем в виду не по отношению к его виду (в отношении которого мы уже показали, что он представляет собой отдельное целое), а по отношению к Идее, которой его преобладающая характеристика соответствует, но как частичное проявление, и она становится частичной из-за противодействия какого-либо неадекватного представителя или же модифицируется другими, хотя и незначительными характеристиками.

Как это осуществляется, должно быть известно самому Художнику. Невозможно предписать правило, которое принесло бы много пользы любому, кто нуждается в таком наставлении; если бы его собственный разум не подсказывал этот способ, оно даже не было бы понятным. Возможно, однако, наш смысл может стать более очевидным, если мы проиллюстрируем его на примере. Таким образом, мы имели бы в виду реставрацию статуи (что часто делается с успехом), когда из одного фрагмента полностью восстанавливается неизвестная Форма и так переделывается, что добавленные части находятся в совершенном единстве с наводящим на размышления фрагментом. Теперь, когда недостающие части никогда не были замечены, это нельзя назвать простым действием памяти. Тем не менее, человек не может создать даже *подобие* какой-либо вещи из ничего. Материалы Художника - это работа Того, кто создал самого Художника; но над ними, которые даны ему для наблюдения и сбора его чувствами и разумом, он обладает *делегированной властью* комбинировать и изменять, столь же неограниченной, сколь и таинственной. Именно с помощью этой интуитивной и ассимилирующей Силы, о которой говорилось в другом месте, он способен отделять существенное от случайного, а также переходить от части к целому; таким образом, как бы выделяя Идеальную природу из зародышей Действительной.

Также необходимость обращения к Природе не исключает Творческого или любого другого вида Искусства, которое основывает свою истину на желаниях ума. В особенном порядке должны олицетворением настроения, реферата, который должен их интерес к общим желанием оказание постоянной, воплощая то, что дала нам удовольствие, взять отправную точку от фактического; от чего-чего, путем всеобщего объединения либо конкретное выражение, он должен вернуть настроений, мыслей, времени, и служить их Р экспоненты; там едва объекта в природе которых дух человеческий не имеет, как бы, под впечатлением с симпатией, и связано с его существом. Пожалуй, у нас не могло бы быть более яркого примера, чем "Аврора" Микеланджело, которая, если и не универсальна, то не является таковой только потому, что рассматриваемая способность ни в коем случае не является общей. Ибо, поскольку особой характеристикой Воображения является его суггестивная сила, эффект этой фигуры неизбежно должен отличаться в разных умах. Как и во многих других КалифорнияСЭС, там должен быть хоть какой-то долей симпатии с сознанием, которое представить, чтобы какое-либо впечатление; и той степени, в которой это делается всегда будет пропорционально сходство

между агентом и реципиентом. Таким образом, если кому-то это покажется бессмысленной вещью, то это не является окончательным доказательством того, что Художник потерпел неудачу.г Ибо, если будет один на тысячу в чей разум он напоминает глубокую тишину ночи, постепенно нарушается пробуждение перемешать дня, с моей Риад форм жизни, которые возникают в движение, в то время как их удлиняли тени, ничем от своих объектов, кажется, люди Земли с гигантским существам; то тусклый, серый цвет серых цвета, превращая их в камень, но оставив их в движение, пока чье вся сцена становится ужасным и загадочным, как и с движущимися статуями;- если будет один на десять тысяч, которые должны иметь при себе представлял, как он стоит перед этой воплощенной рассветом, то это для каждой цели себе чувство возбужденного воображения, а истинная и настоящая, как будто наполненным жизнью, и иметь в виду в своей жизни. Не так уж редки и те, кто таким образом ощутил наводящее на размышления волшебство этой возвышенной Статуи. Но разум, находящийся под таким влиянием, должен быть таким, чтобы откликаться на возвышенные эмоции, поскольку именно такие эмоции вдохновляли Художника. Если он восприимчив только к веселому и прекрасному, он не ответит. Ибо это не Сияние золотисто-пурпурного цвета, смеющихся цветов и драгоценных капель росы; но темная Чародейка, восседающая на троне скал или скалистых гор, и чья истинная империя - это призрачные границы света и тьмы.

Как все это делается, мы не будем пытаться объяснять. Возможно, сам Художник не смог бы ответить; что касается *модальности* во всех деталях, мы сомневаемся, что это могло удовлетворить другого. В самом деле, он может сказать нам, что, представив себе определенные явления и эффекты, характерные для того Времени, он попытался, так сказать, наделить некую *человеческую форму* чувством, которое они пробудили, чтобы воплощенное чувство ассоциировало своего персонажа в сознании зрителя с подобными образами; и далее, он стремился к тому, чтобы выбранная *форма* своим видом, позой и гигантскими пропорциями также возбуждала идеи обширности, торжественности и покоя; добавляя к этому то неопределенное выражение, которое выражается, в то время как оно чувствуется, что действует, но при этом не оставляет никаких следов своего нечеткого действия. Пока, это правда, он может проследить процесс; но о *вдохновляющей жизни*, которая оживила его вымысел, таким образом представляя руководящий Дух того зловещего Времени, он ничего не знает, кроме того, что он почувствовал это и передал бесчувственному мрамору.

И теперь естественно возникает вопрос: неужели все, что было сделано сведущими в искусстве для установления определенных канонов Пропорции, совершенно бесполезно? Ни в коем случае. При правильном применении и надлежащем рассмотрении, - как нам кажется, они должны были быть у великих художников Древности, - как *целесообразные вымыслы*, они, несомненно, заслуживают по крайней мере тщательного изучения. И поскольку они являются результатом сравнения прекраснейших реальных форм за последовательные эпохи и поскольку они указывают на общие пределы, которые, как было замечено, Природа установила для своих самых благородных произведений, они заслуживают высокой оценки. Но не следует забывать, что, хотя раса или класс обычно могут быть отмечены определенной средней высотой и шириной, или изгибом и углом, все же каждый класс и раса состоят из *индивидуумов*, которые, как таковые, должны отличаться друг от друга потребностями; и хотя разница незначительна, все же именно "немного больше или немного меньше" часто отделяет великих от средних, мудрых от глупых в человеческом характере; - более того, самые широкие пропасти иногда делаются несколькими линиями: так что, в каждом отдельном случае от указанных ограничений следует скорее отступать, чем строго придерживаться их.

Школьный канон легко осваивается каждым учеником, у которого есть только память; и все же из сотен тех, кто применяет его, как мало кто делает это с какой-либо целью! Человек десять или двадцать, может быть, вызывают жизнь из каменоломни, а плоть и кровь - из холста; остальные напрасно взывают к своей каноне; они не вызывают ничего, кроме мертвых тактов. В чем разница? Ответ очевиден - В разных умах, которые каждый из них несет в своей работе.

Но давайте вместе с Художником проследим начало и ход успешной работы; например, пиктограмму. Его метод действий может позволить нам установить, насколько ему помогает так называемая наука, о которой мы говорим. Он регулирует высоту и ширину своих фигур в соответствии с каноном, либо путем деления орлов или футузов, как наиболее удобно. С помощью этих средств он получает общие подразделения самым простым и оперативным способом. Но разве он не мог бы получить их без такой помощи? Он хотел ответить, Да, на глаз в покое; но было бы напрасной тратой времени, если бы он так поступить, и, ИНС ему придется это сделать, и отменить, наверно раз двадцать, прежде чем он мог воздвигнуть этот простой монтаж; тогда как, применяя эти правила, о которых общая истина уже признался, он выполняет свой объект в считанные минуты. Здесь мы признаем использование канона и восхищаемся легкостью, с которой это позволяет его руке, почти без помощи мысли, таким образом излагать свою работу. Но на этом наука заканчивается; и здесь начинается то, что многим может показаться работой по увечью: нога, рука, туловище увеличиваются или уменьшаются; линия за линией стираются, или сокращаются, или удлиняются, снова и снова, пока от первоначального рисунка не останется и следа. Если его сейчас спросят, чем он руководствуется в этих бесчисленных переменах, он может ответить только тем, что чувствует внутри меня. Также не может лучше сказать, *как он узнает, что попал в цель*. То же самое чувство отвечает на его истинность; и он повторяет свои попытки до тех пор, пока это не будет удовлетворено.

Тогда, по-видимому, только в Уме можно найти истинное или окончательное Правило, - если, конечно, это можно назвать правилом, которое меняет свою меру с каждым изменением характера. Поэтому крайне важно обращаться за любой помощью, которая может каким-либо образом способствовать должному развитию умственных способностей; и никто не усомнится в эффективности здесь хорошего общего образования. Что касается курса обучения, то он должен быть в значительной степени определен самим студентом; лучше всего это будет зависеть от его собственных естественных потребностей. Однако мы можем заметить, что ни один вид знания никогда не может быть *подавляющим* для гения, чья особая привилегия заключается в подчинении всего сущего высшему желанию. Но маловероятно, что столь одаренный ум будет надолго отвлекаться на какие-либо занятия, которые либо не укрепляют его способности физическими упражнениями, либо не имеют прямого отношения к какой-то конкретной потребности.

Если ученик - художник или скульптор, ему не нужно объяснять, что знание человека во всех его сложных механизмах действия не более важно для поэта, чем для него самого. Также истинному Художнику не нужно напоминать, что, хотя *он сам* должен быть его высшим диктатором и судьей, ни мечтатель, ни догматик не должны командовать верностью мира. И ничто, возможно, не защитило бы его от обоих характеров с большей вероятностью, чем привычка держать глаза открытыми - более того, само свое сердце; и ему не нужно бояться открыть его всему миру, поскольку ничто постороннее не войдет туда, чтобы остаться; ибо

"Зло проникает в разум ... "

Могут приходить и уходить, такие неутвержденные, и не оставляя после себя ни пятнышка, ни вины".

И он также может быть уверен, что чистое сердце прольет очищающий свет на его интеллект, которого оно, возможно, не получит ни из какого другого источника.

Нельзя предполагать, что Художник, столь дисциплинированный, оставит без внимания работы своих предшественников, особенно те исключительные остатки древности, которые время сохранило до нас. Но на его собственное усмотрение должно быть оставлено отделение искусственного от истинного - задача определенного момента; ибо нельзя отрицать, что простое антикварное уважение ко всему древнему принесло вместе с добром много ничего не стоящего. В самом деле, мало толку от того, что перед нами предстают самые прекрасные формы, если мы не *чувствуем* их истинность. И здесь уместно заметить, что неразумное *слово* часто задавало ученику неправильное направление, от которого ему было трудно оправиться, когда его более зрелый ум осознал ошибку. Часто можно услышать, что такие-то статуи или картины рекомендуются в качестве *моделей*. Если следовать совету, - а это слишком часто происходит *буквально*, - следствием должна стать оскорбительная манерность; ибо, если повторение себя делает художника маньеристом, у него еще больше шансов стать им, если он повторяет другого. Есть только одна модель, которая не собьет его с пути истинного, - это Природа: мы имеем в виду не то, что просто очевидно нам для чувств, а то, что признается разумом. Итак, поскольку найдены древние статуи, изображающие ее, - и судить об этом должно собственное чувство изучающего, - они, несомненно, являются истинными и важными объектами изучения, поскольку открывают не только более широкий, но и более высокий взгляд на Природу, чем можно было бы ожидать, если бы они были похоронены вместе с их авторами; поскольку, наряду с прекраснейшими формами прекраснейшей части земли, мы также имеем в них реализованные Идеи некоторых величайших умов. Подобным образом мы можем расширить сферу наших знаний путем изучения всех тех произведений более поздних эпох, которые выдержали это испытание. Нет школы, в которой чему-то нельзя было бы научиться. Но если бы изучающий был направлен главным образом к итальянцу, который расширил бы свои взгляды на данный предмет, и особенно к работам Рафаэлле и Микеланджело, в результате высочайших усилий которых мы имеем, так сказать, определенные откровения Природы, которые могли быть сделаны только ее привилегированными провидцами. И мы относимся к ним более конкретно, как к двум великим властителям двух различных империй Истины - Действительной и Воображаемой; в которых их притязания признаются тем, *что* внутри нас, о котором мы не знаем ничего, кроме того, что оно *должно* реагировать на все происходящее. Мы ссылаемся на них также как на важные примеры их способа изучения; из которых очевидно, что, каким бы ни был источник обучения, это никогда не рассматривалось как закон рабства, а скорее как средство придания видимой формы их собственной концепции.

Говорят, что Микеланджело создал свои формы на основе знаменитого античного фрагмента, называемого Торсом. Если это правда, - а у нас нет причин сомневаться в этом, - то, тем не менее, это могло быть для него не более чем намеком. Но этого достаточно для гениального человека, который не меньше других нуждается в точке отсчета. В этом фрагменте было что-то, что он, по-видимому, почувствовал, как будто имеющее родственную природу с бестелесными созданиями в его собственном сознании; и он размышлял над ним, пока не почувствовал очарование его автора. Затем он обратился к себе, к зародышам жизни, которые все еще

ожидали рождения, чтобы срастить их суставы, прикрепить сухожилия, сформировать мышцы - наконец, управлять конечностями с помощью могучей воли. Тогда появился на свет этот гигантский ас Систины - гиганты не только телом, но и разумом, которые, по-видимому, спустились с другой планеты. Его Пророки и Сивиллы, по-видимому, несут в себе убедительные свидетельства своей миссии. Они не выглядят и не двигаются как существа, которых затрагивают обычные заботы жизни; но как будто их могли тронуть только масштабы человеческих событий, падение империй, вымирание наций; как будто ужасные тайны будущего подавили в них все нынешние симпатии. Когда мы стояли перед этими возвышенными явлениями разума художника, нам казалось невозможным, чтобы самый вульгарный зритель мог остаться там непочтительным.

Многие критики, похоже, сомневались в том, что многое из того, чем мы сейчас восхищаемся в Рафаэле, было бы *ever*, если бы не его великий современник. Как бы то ни было, это исторический факт, что после знакомства с работами Микеланджело и его форма, и его стиль приобрели широту и величие, которыми они не обладали раньше. И все же у этих великих художников было мало общего, если вообще что-либо было; достаточное доказательство того, что оригинальный ум может быть обязан и даже свободно признавать свой импульс другому без какого-либо самопожертвования.

Как Микеланджело перенимал у других только то, что соответствовало его собственному особому гению, так и Рафаэль; и где бы они ни собирались, материалы обоих не могли не войти в сознание каждого из них как естественная пища.

Гений Микеланджело был, по сути, *Творческим*. Кажется, его редко волновали предметы, с которыми мы ежедневно сталкиваемся; а когда он обращался с ними, это было скорее как с вещами прошлого, какими они предстают перед нами сквозь атмосферу священной памяти. У нас есть поразительный пример этого в его статуе Лоренцо де Медичи; где, сохранив от оригинала только то, что выделяет личность, а остальное придав ауре величия, которая должна соответствовать его действиям, он оставил своей стране не просто изображение человека, но воплощение ума; портрет для потомков, в котором нерожденный народ узнает Лоренцо Великолепного.

Но ум Рафаэлле был неиссякаемым источником человеческих симпатий; и во всем, что касается человека, в его огромном разнообразии и сложных отношениях, от высочайших форм величия до самого скромного состояния человечества, даже увечных и уродливых, его вполне можно назвать мастером. Его Апостолы, его философы и самые обычные подчиненные - все они для нас как живые существа; и мы не испытываем никаких сомнений в том, что у всех них были матери, и братья, и родственники. В собрании Апостолов (уже упоминавшемся) по случаю смерти Анании мы смотрим на людей, которых излияние Святого Духа в равной степени возвысило над всеми нечестивыми мыслями; общая сила, кажется, наделила их всех сверхъестественным величием. ГЭ нет ни на йоту *индивидуальных* теряется в каком-то одном; нежный подшипника и удобство Джон по-прежнему следовать за ним в его канцелярии казначей; ни в Питер делает глубокий покой эрегированного отношение апостола, как он занимается смерти-инсульт преступника от простой сгиба перста своего, подчинить себе энергичный, жизнерадостный темперамент ученика.

Если о каком-либо человеке можно сказать, что он властвовал над сердцами своих собратьев, то это был Рафаэль Санцио. Не то чтобы он лучше других знал, что творится в сердцах и умах

людей, но он лучше понимал их отношение к внешнему миру. В этом перед ним стоят величайшие имена в искусстве; в этом у него нет соперника; и, как бы ни было развито или в какой бы степени ни совершенствовалось изучение, у него это, кажется, поднялось до интуиции. Мы не знаем, как он трогает и очаровывает нас; как будто он действовал с простотой Природы, мы не видим никаких усилий; и мы поддаемся живому влиянию, надежному, но непостижимому.

Не следует предполагать, что эти два знаменитых Художника всегда были успешны. Как и у других мужчин, у них были моменты слабости, когда они впадали в манерность и давали нам схемы вместо жизни. Однако, возможно, ни у кого не было меньше подобных промахов, чем у Рафаэля; и все же их можно найти в некоторых из его лучших работ. Мы обратим внимание сейчас только на один пример - фигуру Святой Екатерины на замечательной картине "Мадонна ди Систо"; в которой мы видим очевидный отрывок из Античности со всеми принятыми линиями красоты, изложенными аналитиком, - по-видимому, безвкусный, но без единой интонации, которую ум мог бы распознать как соответствующую нашим симпатиям; и мы отворачиваемся от него холодно, как от работы ремесленника, а не художника. Но мы не можем так отвернуться от напряженной жизни, которая, кажется, почти дышит на нас от небесной группы Девы с Младенцем и от Ангелов внизу: в них мы имеем свидетельство божественного вдохновения - вдохновенного Искусства.

В работах Микеланджело было легко указать на многочисленные примеры подобной неудачи, хотя и по другой причине; не из-за механического следования антиквариату, а скорее из-за возведения в модель преувеличенной *тени* его собственной практики; из-за повторяющихся линий и масс, которые могли бы произвести на нас впечатление величием, если бы не полное отсутствие вдохновляющей души. И то, что таков характер - или, скорее, отсутствие характера - у многих персонажей его "Страшного суда", не может быть опровергнуто его самыми горячими поклонниками, среди которых нет никого более искреннего, чем нынешний автор. Но неудачивеликих людей - наши самые полезные уроки, при условии только, что у нас есть сердца и головы, чтобы откликнуться на их успех.

В заключение. Теперь мы подошли к тому, что представляется нам поворотным моментом, который естественным образом должен вернуть нас к нашему первоначальному Положению; другими словами, нам кажется очевидным, что результатом аргументации является то, что ожидалось в нашем главном Предложении, а именно, что никакое заданное количество Стандартных Форм не может быть с уверенностью применено к Человеку; что все Правила, следовательно, выведенные отсюда, могут рассматриваться только как *Целесообразные Вымыслы*, и, следовательно, подлежат *отмене* Художником, в чьем сознании только является окончательным Правилom; и, наконец, что без близкого знакомства с Природой, во всем ее разнообразии моральном, интеллектуальном и физическом, высшие силы испытывают недостаток в необходимых условиях своего действия и, следовательно, неспособны обеспечить это Правило.

Композиция.

Термин "Композиция" в его общем смысле означает объединение предметов, которые изначально были отдельными: в искусстве живописи он подразумевает, в дополнение к этому,

такое расположение и взаимную связь этих материалов, которые должны составлять из них столько существенных частей целого.

В истинном Произведении искусства будут обнаружены следующие характеристики: - Во-первых, Единство Цели как выражение общего чувства или намерения Художника. Во-вторых, разнообразие Деталей, выражающееся в разнообразии форм, количества и линий. В-третьих, Непрерывность, выражающаяся в связи частей друг с другом и их отношении к целому. В-четвертых, Гармония частей.

Поскольку все эти характеристики, как и все, что разум может признать истинным, берут свое начало в его естественных желаниях, их также можно назвать Принципами; и как таковые мы их и рассмотрим. Однако, чтобы убедиться, что они действительно таковы, а не произвольные предположения или традиционные догмы Практики, может быть, стоит поинтересоваться, откуда берется их авторитет; ибо, хотя конечное применение удовольствия и боли может всегда оставаться для нас загадкой, все же это не так с их промежуточными причинами или шагами, которые ведут к ним.

Что касается Единства цели, то достаточно заметить, что там, где внимания одновременно требуют два объекта, каждый из которых имеет различную цель, они с необходимостью должны нарушить то свободное состояние, которое требуется от ума, чтобы получить полное впечатление от любого из них. Излишне добавлять, что такие противоречивые требования ни при каких обстоятельствах не могут быть признаны приемлемыми. И все же это наиболее очевидное требование ума иногда нарушалось великими художниками, хотя и не авторитетными в данном конкретном случае, как мы постараемся показать в другом месте.

Мы переходим, тем временем, ко второму принципу, а именно к Разнообразию, под которым следует понимать *различие*, но в *отношении к общей цели*.

О господствующем Принципе, или Законе, мы можем получить представление, только наблюдая воздействие определенных вещей на разум; единообразие которых приводит нас к выводу о чем-то неизменном и перманентном. Именно таким образом, прямо или косвенно, мы узнаем о существовании определенных законов, которые неизменно управляют нами. Таким образом, косвенно, исходя из нашего отвращения к монотонности, мы делаем вывод о необходимости разнообразия. Но разнообразие, доведенное до крайности, приводит к усталости. Поэтому некоторое ограничение, по-видимому, не менее необходимо. Однако очевидно, что все попытки установить предел разнообразию, который должен применяться как универсальное правило, должны быть необоснованными, поскольку *степень* должна зависеть от *вида*, а вид - от рассматриваемого предмета. Например, если субъект имеет веселый и легкий характер, а эмоции, которые предполагается вызвать, аналогичной природы, разнообразие может проявляться в гораздо большей степени, чем у человека с более серьезным характером. В "Знаменитой свадьбе в Кане" Поля Веронезе мы видим, как она доведена, возможно, до крайних пределов; и до такой степени, что за час путешествия мы едва ли пройдем все ее части; и все же мы не чувствуем усталости на протяжении всего этого путешествия, более того, мы совершенно не осознаем, сколько времени это заняло. Это не умаляет достоинства этой замечательной картины, если мы рассматриваем предмет не в соответствии с названием, которое она носит, а как то, что художник на самом деле создал, то есть как венецианскоеразвлечение; а также как предполагаемый эффект, который должен был вызвать представление великолепного *зрелища*. И в этом он преуспел до беспрецедентной степени; ибо

буквально можно сказать, что глаз *танцует* по картине, едва останавливаясь на одной части, как его привлекает другая, и еще одна, и еще одна, как по волшебству; в то время как тонкое переплетение каждой последующей новинки не оставляет ему выбора, но, увлекая его вперед, все еще удерживает его в движении, пока головокружительное чувство, кажется, не призывает воображение присоединиться к веселью; и каждый поэтический темперамент откликается на призыв, принося видения. сами по себе, они смешиваются с раскрашенной толпой, меняя формы и наделяя их голосом, подобно существам из сновидений.

Тем, кто никогда не видел эту картину, наш рассказ о ее эффекте, возможно, покажется невероятным, когда им скажут, что в ней нет не только истории, но и ни единого выражения, к которому можно было бы привязать чувство. Тем не менее, именно по этой причине мы приводим его здесь как триумфальное подтверждение тех непреложных законов разума, к которым, как предполагается, должны апеллировать принципы Композиции; где простая техническая демонстрация или иллюстрирование *Принципов*, без истории, или мысли, или единственного определенного выражения, все еще обладает способностью обладать и наполнять нас тысячью восхитительных эмоций.

И здесь мы не можем удержаться от мимолетного замечания по поводу некоторых критических замечаний, которые получили, как нам кажется, незаслуженное распространение. Утверждать, что такая работа исключительно в адрес органов чувств (меняя таким образом, что ее единственный конец-это только приятные ощущения), чтобы дать полежать с нашими убеждениями, так как мы находим его привлекательным для одного из самых могущественных министров воображения, - великий закон гармонии, - которые не могут быть *затронуты* без проснувшись по своим вибрациям, так сказать, неисчислимые мириады спящих, которые относятся к ее кругу, что запуск в племена, и каждый в соответствии с близких по духу документа, который призывает их к действию. Тот, кто может таким образом как бы воплотить абстракцию, не просто потворствует чувствам. И кто, обладающий хоть каплей воображения, стал бы утверждать об одной из сонат Гайдна, что ее воздействие на него было не чем иным, как чувственным? Или кто попросит рассказать *историю* на одном из наших великолепных осенних закатов?

В предметах серьезного или возвышенного рода Разнообразие будет уменьшаться по мере того, как они приближаются к Возвышенному. В "Воскрешении Лазаря" Ливенса мы имеем пример наименьшего возможного количества частей, которое допускает природа такого предмета. И хотя другая концепция могла бы разрешить гораздо большее число, все же мы не чувствуем в этом никакого недостатка; более того, можно усомниться, что добавление хотя бы еще одной части не будет восприниматься как навязчивое.

Под термином *части* нас не следует понимать мельчайшие детали одежды или украшения или даже нескольких членов группы, которые более уместно отнести к деталям; мы применяем этот термин только к тем заметным подразделениям, которые составляют существенные черты расположения. Из них Возвышенное допускает наименьшее количество. И это ограничение не произвольно. Какими бы причинами ни возбуждались более сильные страсти или высшие способности ума, если они как бы вытесняются за их предполагаемые пределы, пока чувствование определенного не начинает казаться почти причастным бесконечному, к этим причинам мы прикрепляем эпитет *Возвышенный*. Излишне спрашивать, может ли такой эффект быть произведен чем-либо, кроме огромного и всепоглощающего, а тем более постепенным

приближением или последовательным накоплением любого количества отдельных сил. Каждый может ответить, исходя из своего собственного опыта. Мы также можем добавить, что удовольствие, которое принадлежит к более глубокой эмоции всегда окопы на боль, и чувство боли приводит к реакции; так что, поодиночке Poused, они будут расти, но и падать, как мужчины за нарушения, -- оставить завоевания, не за живых, но и мертвых. Следовательно, эффект Возвышенного должен быть внезапным, причем внезапным, простым, едва видимым, пока не почувствуемым; приходящим подобно взрыву, сгибающему и выравнивающему все перед собой, пока оно не уйдет в пространство. Так приходит это чудесное чувство; и так же исчезает - туда, куда никакое напряжение наших смертных способностей никогда не приведет их.

Чтобы избежать неправильного понимания, мы можем здесь заметить, что, хотя частей немного, из этого не обязательно следует, что они всегда должны состоять из простых или единичных объектов. Этот узкий вывод часто приводил к ошибке, заключающейся в том, что люди ошибочно принимали простое пространство за величие, особенно те, кто исходил скорее из теории, чем из истинного состава своих подданных. Следовательно, механическое расположение определенных больших и размашистых масс света и тени иногда приводит нас к мгновенному ожиданию возвышенного впечатления, в то время как более близкий подход дает нам только представление о большом пустом пространстве. И ошибка заключается в неправильном представлении о массе. Ибо масса - это не *вещь*, а состояние *вещей*, в которые, если того потребует предмет, может быть втиснут легион, воинство, армия со знаменами, - но так, чтобы они не нарушали единства своей Части, той технической формы, которой они подчинены.

Разница между Частью и Массой заключается в том, что Масса может включать, *сама по себе*, множество Частей, но по отношению к Целому является не более чем отдельным компонентом. Возможно, то же самое различие может быть выражено более просто, если мы определим его только как более крупное деление, включающее несколько *частей*, о которых можно сказать, что они аналогичны тому, что называется детализацией *Части*. Посмотрите на океан в шторм, -- на эту единственную волну. Как он растет перед нами, наполняя свои воды сознательной жизнью, пока его огромная голова не возвышается над мачтой! Миллионы линий пересекают его поверхность, мириады пузырьков озаряют ее светом; и все же его ужасное единство остается нерушимым. Ни пузырек, ни линия не дают представления о мельчайших деталях; они вспыхивают и ускользают, прежде чем глаз успеваает их сосчитать, оставляя только их совокупность в неопределенном смысле множественного движения: уберите их, и вы отнимете у *массы* сам признак ее могущества, тот устрашающий импульс, который делает ее тем, что она есть, - движущейся горой воды.

Таким образом, мы попытались в противоположных характеристиках Возвышенного и Веселого, или Великолепного, показать две крайности Разнообразия; о промежуточных степенях нет необходимости говорить, поскольку в эти две включено все, что применимо к остальным.

Хотя для любой композиции жизненно важно разнообразие Линий, мало что можно сказать по этому вопросу в дополнение к тому, что было сделано в отношении частей, то есть формы и количества; и то, и другое имеет общее происхождение. Под линией в Композиции подразумевается нечто, сильно отличающееся от геометрического определения. Первоначально оно, без сомнения, использовалось как метафора; но потребности искусства

уже давно превратили это, аи многие другие слова с аналогичным применением (как *тон* и т.д.) в технические термины. *Линия*, таким образом, обозначает курс или среду, по которой глаз перемещается от одной части изображения к другой. Указание данного курса состоит в различных и многообразных, appertainiНГ поровну форму, цвет, и свет и тьма, одним словом, все, что привлекает и удерживает глаз в процессе движения. Для регулирования этих линий нет абсолютного правила, за исключением того, что они различаются и объединяются; последнее также не является строго необходимым, достаточно,если они заканчиваются так, чтобы переход от одной к другой совершался естественно и без усилий, с помощью воображения. Также не могут быть установлены какие-либо законы относительно их особого характера: это должно зависеть от природы предмета.

В диких имрачных сценах "Сальватора Розы" они обрушиваются на нас, как угловатая вспышка молнии; взгляд устремляется вверх по одной пропасти только для того, чтобы быть сброшенным с другой; затем, внезапно устремленный к небу, он устремляется почти по прямой к какой-нибудь остроконечной скале; откуда, как бы погруженный в море облаков, описывающих круги, он разделяет их движение и, кажется, кружится, перекачивается и погружается вместе с ними в воздушные глубины.

Если мы перейдем от Сальватора к Клоду, мы обнаружим совершенно иную систему линий. Наше первое впечатление от Клода - это совершенное *единство*, и это мы ощущаем еще до того, как осознаем единый образ; как будто, очерчивая свои сцены магическим кругом, он навязывал свое собственное настроение всем, кто входил в него. *Чары* тогда раскрываются, когда кажется, что они начались, воздействуя на нас смутным ощущением безграничного пространства, но такого непрерывного, такого нежного, такого незаметного в своих самых отдаленных градациях, что его едва можно ощутить, пока, соединяясь с единством, мы не обнаруживаем это чувство воплощенным в полномвозрасте интеллектуального покоя - полноты и отдохновения. Ум, удаленные таким образом, Зачарованных глаз скользит на сцену: мягкий, волнообразный свет ведет его дальше, от берега к берегу, с куста на куст; теперь прыгаю и сверкающие над галечным Брукс и Золотые пески; теперь АльфаИнтер и глуше, замирая вниз тенистых склонах, то, казалось бы, погашенной в каком-нибудь укромном компании Dell; еще одно мгновение, - для затемнения Рэй снова несет его вперед, осторожно петляя среди стволы деревьев и бессвязных лоз, которые, огибая подъем, кажется, Подол в сумерки; тогда возникающие в сутки, он мигает в листьях за башни и города, и леса, и ручьи, когда он наконец-то погружается в океан, так далеко, так что две-как с небом, что сомнительно, горизонт, без опознавательных знаков на линии, не оставляет никакого смысла повторногоСТ: и теперь, как в мерцающие арки, очаровывали глаз, кажется, плыть вверх, как птица, Катя своим полете сквозь пестрый лабиринт облаков, в Зените; откуда, нежно склоняются по какой-то туманной массы, он возвышается снова вниз, чтобы масса еще глубже, и еще и еще, и еще, пока она не упадет во тьму некоторых массивных деревьев, - сосредоточься, как Полночь в самый яркий полдень: там останавливается глаз, инстинктивно закрывая, и уступая место в душе, там покой и сон, ее мечтас романтики и любви.

Из этих двух примеров их общего эффекта можно составить некоторое представление о различных системах двух художников; и хотя о конкретных используемых линиях не упоминалось, их отличительный характер легко можновывести из вида движения, передаваемого глазу в описаниях, которые мы попытались описать. В быстром, резком, контрастном, кружащемся движении в одном из них мы видим нерегулярную комбинацию

изгибов и углов; в то время как простая комбинация параболы и серпантина объясняет все незаметные переходы в другом.

Было бы легко собрать примеры других художников, которые отличаются экономией линий не только от них, но и друг от друга; таких как Рафаэль, Майкл Анджело, Корреджо, Тициан, Пуссен, - словом, каждый художник, заслуживающий названия мастера: линии здесь можно назвать путями мысли, по которым мы следуем за мыслью автора в его воображаемых творениях. Они имеют, действительно, такое же отношение к написанию, какое стихосложение имеет к поэзии, элементу стиля; ибо то, что подразумевается под линией в живописи, аналогично тому, что в родственном искусстве отличает резкую походку Крэбба от неторопливой походки Коули, а "долгий, величественный марш" Ф. Драйдена - от стремительного размаха Мильтона....."....."

О Непрерывности мало что нужно говорить, поскольку ее использование подразумевается при объяснении Линии; действительно, все, что можно добавить, будет выражено в ее существенном отношении к *целому*, и только этим она отличается от простой линии. Ибо, хотя линия (как только что объяснено) предполагает непрерывный курс, все же линия, *сама по себе*, не обязательно подразумевает какую-либо связь с другими линиями. Это по-прежнему будет линия, хотя и стоящая особняком; но принцип непрерывности можно назвать объединяющим духом каждой линии. Именно поэтому мы выделили его в качестве отдельного принципа.

На самом деле, если судить по ощущениям, единственно верному критерию, не будет парадоксом сказать, что избыток разнообразия неизбежно должен закончиться монотонностью; ибо, как только появляется чувство усталости, каждое новое разнообразие только усиливает боль, пока последующие впечатления, наконец, не превратятся в непрерывную боль. Но, предположив предел разнообразию, когда ум может быть приятно возбужден, само чувство удовольствия, когда оно вновь достигнет крайней точки, вызовет желание обновить его и естественным образом вернет к исходной точке; таким образом, с возобновлением наслаждения возникает полнота удовольствия в смысле целого.

Именно благодаря этому, так сказать, подведению итогов воспоминания, посредством повторения, мы воспринимаем не то, что происходит мгновенно, а то, что мы наслаждаемся любой вещью в целом. Если мы не наблюдали этого в других, некоторые из нас, возможно, вспомнят это в себе, когда мы стояли перед какой-нибудь прекрасной картиной, хотя и с чувством удовольствия, но в течение многих минут в какой-то отвлеченной манере, молча проходя через все ее гармоничные переходы, не шевеля ни единым мускулом и едва осознавая действие, пока мы внезапно не обнаруживали, что возвращаемся на свои места. И вот тогда - как будто до этого у нас не было глаз, - волшебное Целое хлынуло на нас и во вспышке восторга подтвердило свою истинность.

Четвертый и последний раздел нашего предмета - Гармония Частей, или существенное соответствие одной части другой и каждой из них с целым. В дополнение к нашему первому общему определению, мы можем далее заметить, что под Целым в Живописи понимается полное выражение посредством формы, цвета, света и тени одной мысли или серии мыслей, имеющих своей целью некоторую конкретную истину, или чувство, или действие, или настроение ума. Мы говорим "*мысль*", потому что никакие образы, как бы они ни были составлены вместе, никогда не могут быть отделены умом от других и посторонних образов,

чтобы составить положительное целое, если только они не ограничены какой-либо интеллектуальной границей. Картина, требующая этого, может иметь мелкие детали, но не является Композицией, которая подразумевает части, соединенные друг с другом, а также подходящие для какой-то определенной цели, иначе их нельзя было бы назвать объединенными. Следовательно, поскольку Гармония не может быть понята без привязки к целому, то и целое нельзя представить без соответствия частей. Таким образом, придать этому соответствие - высшая задача и проверка гениальности: фактически, это значит вызвать форму и жизнь из того, что раньше было всего лишь хаосом материалов, и сделать их предметом и выразителями воли. Как главный принцип, он также распоряжается, регулирует и модифицирует форму, очертания и количество, добавляя, уменьшая, изменяя, придавая форму до тех пор, пока это не станет ясным и понятным, и, наконец, проявит себя в приятном отождествлении с гармонией внутри нас.

Свести действие этого принципа к точным правилам, возможно, не в силах человека: иначе мы могли бы ожидать увидеть поэтов и художников, созданных по рецепту. Как и во многих других операциях ума, здесь мы должны довольствоваться указанием на несколько более осязаемых фактов, если нам будет позволено так выразиться, которые время от времени собирались путем наблюдения в ходе этого процесса. Первый представленный факт заключается в том, что равные количества, собираясь вместе, создают монотонность и, если это вообще допустимо, являются таковыми только тогда, когда это абсолютно необходимо, на надлежащем расстоянии, чтобы эхом воспроизвести или напомнить тему, которая в противном случае была бы потеряна из-за избытка разнообразия. Мы говорим о количестве здесь как о массе, а не о мелочах; ибо *существенными компонентами* детали часто могут быть *равные количества* (как в архитектурном произведении, доспехах и т. Д.), Которые аналогичны поэтическим стопам, например, губам. Тот же эффект мы находим от параллельных линий и повторения форм. Следовательно, мы получаем закон ограниченного разнообразия. Следующее состоит в том, что количества должны быть расположены так, чтобы уравнивать друг друга; в противном случае, если все или слишком много больших количеств окажутся на одной стороне, они поставят под угрозу воображаемый круг, или другую фигуру, которой, как предполагается, ограничена каждая композиция, заставляя ее казаться "однобокой", или падающей либо на меньшие количества, либо выпадающей из картины: из чего мы выводим необходимость баланса. Если в отсутствие других, которые могли бы взаимодействовать и сдерживать их, части сходятся, глаз, будучи устремленным к центру, становится неподвижным; подобным же образом, если все расходится, он вынужден отклоняться по касательной: как будто великие законы притяжения и отталкивания здесь также существенны и проиллюстрированы в миниатюре. Если мы добавим к этому Широту, я полагаю, мы перечислим все ведущие явления Гармонии, которые опыт позволил нам установить в качестве правил. Под *шириной* подразумевается такое скопление величин, будь то по цвету, свету, или тени, которое позволяет глазу беспрепятственно и легко переходить от одного к другому, так что должно казаться, что он охватывает все сразу. Это можно сравнить как с экзорцизмом, так и с утверждением дискурса, включая как последнюю, так и первую общую идею. Другими словами, это простое, связанное и сжатое изложение и краткое изложение того, что задумал художник.

Таким образом, мы попытались упорядочить несколько принципов Композиции и придать им логическое постоянство. Однако не следует предполагать, что в них содержатся все принципы, которые можно было бы назвать; но все они, как мы понимаем, имеют универсальное применение. Что касается других второстепенных или, скорее, личных проблем, поскольку они

относятся к личности, то их количество может быть ограничено разнообразием человеческого интеллекта, для которого они могут рассматриваться как множество простых элементарных руководств; не для создания гения, но для того, чтобы дать ему возможность понять самого себя и посредством четкого знания своих собственных действий исправить свои туманные представления, - одним словом, установить ориентиры между плоскостями банальности и пустошами экстравагантности. И, хотя личные или индивидуальные принципы, о которых идет речь, не совсем уместно приводить в качестве примеров в таком общем трактате, как настоящий, их не только нельзя упускать из виду, но и следует рассматривать изучающим как законные объекты изучения. К трюизму, гласящему, что мы можем судить о других разумах только по знанию нашего собственного, мы можем добавить обратное, как особенно верное. В этом таинственном акте интеллекта, который мы называем Воображением, по-видимому, скрыты тысячи неизвестных форм, о которых мы часто годами не подозреваем, пока они не пробуждаются от шагов незнакомца. Следовательно, это то, что величайшие гении, ас представляет широкое поле для волнения, как правило, оказываются широчайший те, кому нравится; не столько от родства, или потому, что они обладают точные вида опыта, в которых они восхищались, но чаще всего от *различий*, которые эти самые профессионализмы в КАДЗЗ, как вызвать, пробудить в себе. Можно сказать, что такие люди наделены двойным зрением, внутренним и внешним; внутреннее видение нередко противоположно тому, что видно внешнему. Именно это побудило Аннибала Караччи заметить, впервые увидев картину Караваджо, что, по его мнению, совершенно противоположный стиль можно было бы сделать очень увлекательным; и намек, как говорят, глубоко запал в душу Гвидо и не остался незамеченным, который вскоре после этого понял, что таким образом вообразил его мастер. Возможно, никто никогда не получал от других больше, чем Рафаэль. Я имею в виду не его "заимствование", столь изобретательно, но не обоснованно защищаемое сэром Джошуа, а скорее его возбудимость (если я могу здесь применить современный термин) - тот огнеопасный темперамент, который воспламенялся, так сказать, от самого трения атмосферы. Ибо в пределах его знаний едва ли было что-то выдающееся среди его предшественников или современников, что в большей или меньшей степени не способствовало развитию его способностей; не как представление образцов для подражания, а как проливание нового света на его собственный разум и открытие для обозрения его скрытых сокровищ. Таковы были для него формы Античности, Леонардо да Винчи и Микеланджело, а также широта и колорит фра Бартоломео, - светила, которые впервые познакомили его с самим собой, а не светила, которым он следовал; ибо он не был последователем ни одного. Скольким другим он был обязан своими порывами, сейчас неизвестно; но новый импульс, который, как было известно, он получал от каждого нового выдающегося художника, заставил многих поверить, что, если бы он дожил до того, чтобы увидеть работы Тициана, он добавил бы к его изяществу, характеру и форме, и с такой же оригинальностью, великолепию цвета. "Рисунок Микеланджело и колорит Тициана", - такова была надпись Тинторетто над дверью его мастерской. Намеревался ли он назначить этих двух художников своими будущими моделями, не имеет значения; но о том, что он не следовал им, свидетельствуют его работы. Да и сам он не мог этого сделать: искушение *последовать за*, вызванное его юношеским восхищением, было встречено запретом, которому нелегко было противостоять, - указом его собственного гения. И все же этот указ, вероятно, никогда не был услышан, если бы не эти самые хозяева. Их присутствие волновало его; и когда он думал о служении, его бурлящий ум изливал свое изобилие, делая его мастером для будущих поколений. Формам Микеланджело он, безусловно, был обязан возвышением своих собственных; на этом, однако, вдохновение заканчивалось. С Тицианом он был почти близок по

гениальности; и все же он думал скорее с ним, чем вслед за ним, а временами даже превосходил его. Действительно, можно сказать, что Тициан первым открыл ему глаза на тайны природы; но едва они открылись, как он устремился в них с быстротой и дерзостью, несвойственными более аутентичному духу своего мастера; и, хотя он был нерегулярным, эксцентричным и часто неполноценным, все же иногда он пробивался в поэтические области, о небесных оттенках которых даже сам Тициан и не мечтал.

Мы могли бы продолжать в том же духе с каждым великим именем в Искусстве. Но этих примеров достаточно, чтобы показать, сколь многим даже самые оригинальные умы не только могут, но *должны* быть обязаны другим; ибо социальный закон нашей природы применим к интеллекту не меньше, чем к чувствам. Применительно к гениальности это можно назвать социальным вдохновением, простая формулировка которого сама по себе кажется нам решением часто задаваемого вопроса: "Почему гениальность всегда проявляется группами?" Действительно, мы все должны, наконец, обратиться к Природе как к единственно верному и постоянному основанию настоящего превосходства. Но природа открыта для всех людей одинаково, в своей красоте, величии и возвышенности. Но кто станет утверждать, что все мужчины видят, а если и видят, то находятся под одинаковым впечатлением от этих ее качеств? Более того, разница настолько велика, что можно почти предположить, что они обитатели разных миров. О Клоде, например, вряд ли будет метафорой сказать, что в течение своей естественной жизни он жил в двух мирах; ибо кондитер Клод никогда не смог бы увидеть тот же мир, который стал видимым для художника Клода. Именно человеческое сочувствие, действующее через человеческие дела, породило его интеллект в возрасте сорока лет. Возможно, есть что-то нелепое в мыслях сорокалетнего младенца. И все же факт остается фактом: умирают тысячи людей, чьи умы никогда не рождались.

Пожалуй, мы не могли бы привести примера более сильного опровержения вульгарного заблуждения, противопоставляющего ученость гениальности, чем простая история этого замечательного человека. Во всем, что касается ума, он был буквально ребенком, пока случайность или необходимость не привели его в Рим; ибо, когда профессия красильщика, дополненная профессией повара, пробудив в нем любопытство, впервые пробудила любовь к этому искусству, его продвижение по его зачаткам, по-видимому, было едва ли менее медленным и болезненным, чем у ребенка, постигающего ужасы алфавита. Это была борьба того, кто учился думать; но, когда зачатки были освоены, он внезапно обнаружил, что овладел, пока еще не мыслью, а новыми формами языка; затем пришли мысли, излившиеся из его разума, и заполнили их, как формы, без которых они, возможно, никогда не имели ни формы, ни сознания.

Теперь к чему был этот новый язык, но и изделия из других умов, -- последовательных умов, изменения, расширения, разработки, сменяющих друг друга возрастов, до, Фиттед, чтобы все его желания, он стал верен своему идеалу, а местным языком, гений все это время? Первым изобретателем стихов был всего лишь пророческий вестник Гомера, Шекспира и Мильтона. И чем был тогда Рим, как не великим Университетом искусств, где хранились все эти накопленные знания?

Много говорилось о гениях-самоучках в отличие от тех, кто был обучен другими: но нам кажется, что различие между ними не имеет значения; ибо не имеет значения, учимся ли мы в школе или самостоятельно, - мы не можем научиться чему-либо, не обратившись каким-либо образом к

другим умам. Давайте представим себе поэта, который никогда не читал, никогда не слышал, никогда не беседовал с другим человеком. Теперь, если он ничему не хочет научиться у другого, он должен строго придерживаться этого независимого отрицания. Поистине, стихи такого поэта были бы чудом. Подобных художников-самоучек у нас предостаточно среди наших аборигенов, но нигде больше.

Но, хотя мы поддерживаем, как позитивный закон нашей природы, необходимость полного общения с нашими собратьями для полного развития *индивидуума*, мы далеки от того, чтобы подразумевать, что любая вещь, фактически взятая у других, может каким-либо образом стать нашей собственной, то есть оригинальной. Мы можем изменить, транспонировать, доработать или дополнить его, причем так искусно, что не будет обнаружено никакого мошенничества или искажения; и все же мы не заставим его казаться оригинальным, - другими словами, *истинным*, порождением *одного* разума. Заимствованная мысль всегда будет заимствована; поскольку она будет ощущаться как таковая в ее *эффекте*, даже когда мы сами не осознаем этого факта: ибо она будет нуждаться в том *эффекте жизни*, который может дать ей только первый разум [3].

Среди разнообразных розничных продавцов секонд-хенда этот класс настолько многочислен, что сделать выбор сложно: они встречаются нам на каждом шагу в истории Искусства. Одного примера, однако, может быть достаточно, и мы выбираем Верне как объединяющий в себе уникальный и поразительный пример *ложного* и *истинного*; а также как наименее вызывающий зависть пример, поскольку мы можем доказать нашу позицию, противопоставив его самому себе.

В пейзажах Верне (если не просто видах) мы видим подражателя Сальватора или, скорее, копирайтера его линий; и они предстают перед нами во всей их угловатой наготе, где скалы, деревья и горы настолько зазубрены, искривлены и разбросаны, что ничто, кроме взрыва, не могло объяснить их скопление. У них нет той связи, которую мы иногда обнаруживаем даже в случайных сочетаниях, как, например, в случайных рисунках на выцветшей стене; ибо во всем этом беспорядке прослеживается аккуратная рука художника; более того, само исполнение, условная черточка карандаша выдает то, что юрист назвал бы *злонамеренностью* Художника в их странном обезображивании. Многим это может показаться гиперкритицизмом, но мы искренне верим, что никто, даже среди его поклонников, никогда не испытывал искренней симпатии к подобным техническим изысканиям: они воспринимаются как надуманные, как простые схемы композиции, выведенные из картин.

Теперь давайте посмотрим на один из его Штормов на море, когда он творил из собственного разума. Темная свинцовая атмосфера готовит нас к чему-то страшному: внезапно на нас обрушивается сцена смятения, свирепого, дикого, катастрофического; и мы чувствуем, как шок вытесняет, так сказать, все остальные мысли с самого начала: ужасное видение теперь овладевает воображением, наполняя его звуками и движением: мы видим, как летят облака, как яростные волны набегают одна на другую в борьбе и, словно в гневе, накатываются на преданный корабль: ветер дует с парусов; мы слышим, как он с ревом прорывается сквозь обшивку; ее мачты гнутся, как сучья, и последняя надежда корабля, зарифленный фок-мачта, развеивается, как изодранный флаг: ужасное очарование все еще заставляет нас смотреть, и смутный скалистый берег вырисовывается с подветренной стороны: затем раздается ужасный крик: "Впереди буруны!" команда стоит в ужасе, и труба капитана беззвучно звучит у его губ. Это шум природы, и мы *чувствуем* что это *правда*; ибо здесь каждая линия, каждое

прикосновение имеют значение. Рваные облака, вздыбленные волны, продолговатый корабль, хотя контраст и заставляет их принимать самые острые углы, все они сходятся, какими бы противоположными они ни казались, - развивающаяся гармония из кажущегося диссонанса. И это Гениально, чего никогда не сможет опровергнуть никакая критика.

Но говорят, что у всех великих имен должны быть свои тени. В нашем искусстве у них много теней, или, скорее, я бы сказал, отражений; которые более или менее отчетливы в зависимости от их близости к живым оригиналам, и, подобно изображениям в противоположных зеркалах, отражаясь и переотражаясь с неким чередованием дверей, становятся все тусклее и тусклее, пока не исчезают совсем на расстоянии.

Так жили и продвигались великие школы Италии, Фландрии и Голландии после смерти, пока даже их основы не стали нам знакомы.

Однако нас не следует понимать как утверждающих, что мы получаем удовольствие только от оригинальных произведений: это противоречило бы общему опыту. Напротив, мы признаем, что существуют сотни, нет, тысячи картин, не претендующих ни на какую оригинальность, которые все еще доставляют удовольствие; как, впрочем, и многие произведения Искусства, которые, как мы знаем, подержанные, несовершенные и даже пустяковые. Так, например, изящество манер, хотя и не подкрепленное ни одним определенным качеством, часто вызывает у нас восторг, а грамотная речь, едва ли содержащая крупицу смысла, делает банальность приятной; и, по-видимому, боль от умственной инертности делает действие настолько желанным, что ум инстинктивно окружает себя мириадами объектов, не имея ничего, что могло бы рекомендовать их, кроме свойства удерживать его от застоя. И мы далеки от того, чтобы отрицать определенную ценность любого из них, при условии, что они невинны: бывают моменты, когда даже самый мудрый человек найдет привычное место полезным. Все, что мы попытались показать, это то, что эффект оригинального произведения, в отличие от имитации, отмечен различием не только в степени, но и в виде; и что это различие не может не ощущаться, конечно, не каждым, но любым компетентным судьей, то есть любым человеком, в котором естественным упражнением развито то внутреннее чувство, с помощью которого распознается дух жизни.

Каждое оригинальное произведение становится таковым из настоящего, так сказать, разума автора; и этот свежий материал природы в одиночку, похоже, восприимчив. Имитируемые произведения человека не могут быть наделены второй жизнью, то есть вторым разумом: для имитатора они все равно что воздух, которым уже дышат.

То, что было сказано относительно Формы - что работы наших предшественников, поскольку они признаны истинными, следует рассматривать как продолжение Природы и, следовательно, как надлежащие объекты изучения, - в равной степени применимо и к Композиции. Но не следует понимать, что этой расширенной Природе (если мы можем так ее обозначить) в любом случае следует подражать как *целому*, что привело бы наши умы в зависимость от другого; поскольку, как уже было показано во втором Рассуждении, каждое оригинальное произведение по необходимости запечатлено умом его автора. Если тогда спросят, в чем преимущество такого

изучения, мы постараемся показать, что оно заключается не просто, как некоторые предполагают, в обогащении ума материалами, а скорее в расширении нашего представления о совершенстве и, вследствие соответствующего возбуждения, расширении наших собственных способностей к наблюдению, размышлению и исполнению. Под повышением эффективности работы мы подразумеваем расширение наших знаний о техническом процессе или средстве, посредством которого выражается мысль; наиболее важный вид знаний, который, если его можно получить иным способом, по крайней мере, легче всего получить от тех, кто оставил нам результат своего опыта. Этот технический процесс, который удачно назвали языком искусства, включает в себя, конечно, все, что относится к Композиции, которая, как общая среда, также содержит большинство элементов этого своеобразного языка.

Исходя из постепенного прогресса различных искусств цивилизации, может показаться, что только под действием некоего великого *социального* закона человек может достичь полного развития своих способностей. Особенно это верно в нашем Искусстве; ибо опыт одного человека неизбежно должен быть ограничен, особенно по сравнению с бесконечным разнообразием форм и эффектов, которые разнообразят лик Природы; и лучшие из них также по самой своей природе преходящи, или встречаются редко, и известно, что они встречаются только тем, кто готов схватить их в их быстром прохождении; так что за одну короткую жизнь и только с одним набором чувств величайший гений может научиться немногому. Следовательно, Художник должен быть многообязан живым, и еще больше мертвым, которые фактически являются его спутниками, поскольку благодаря своим работам они все еще вызывают у нас симпатию. Кроме того, о наших великих предшественниках можно сказать, что мы обладаем умноженной жизнью, если измерять ее количеством поступков, которые в данном случае мы все можем присвоить себе, так сказать, с первого взгляда. Ибо мертвых в искусстве вполне можно сравнить с отважными первопроходцами нашей собственной страны, которые последовательно расчищали перед нами болота и леса, которые препятствовали бы нашему прогрессу, и открывали нам земли, достичь которых не смогли бы усилия ни одного человека, каким бы настойчивым они ни были.

Афоризмы.

Предложения, написанные мистером Олстоном на стенах Его студии.

1. "Ни одно подлинное произведение искусства никогда не создавалось и не может быть создано иначе, как ради него самого; если художник не задумает доставить удовольствие самому себе, он не закончит его, чтобы доставить удовольствие миру". -ФУЗЕЛИ.
2. Если Художник любит свое искусство ради него самого, он будет радоваться совершенству везде, где встретит его, как в работах других, так и в своих собственных. Это испытание настоящей любви.
3. Эта подлинная любовь несовместима и со стремлением к отличию; там, где преобладает последнее, она обязательно предаст себя перед современным совершенством либо молчанием, либо (в качестве взятки совести) небольшой похвалой.

Энтузиазм ума, находящегося под таким влиянием, ограничен самим собой.

4. Различие - это следствие, а не цель великого ума.
5. Любовь к наживе никогда не делала Художников; но она испортила многих.
6. Наиболее распространенное проявление зависти заключается в восхвалении того, что находится в подчинении.
7. Эгоизм в искусстве, как и в других вещах, - это чувствительность, которую держат дома.
8. Самый искренний смех дьявола - над умаляющей остротой. Следовательно, фраза "дьявольское добро" иногда имеет буквальное значение.
9. Самый неосязаемый и, следовательно, наихудший вид лжи - это полуправда. Это своеобразный прием *добросовестного* недоброжелателя.
10. Благоговение - это облагораживающее чувство; оно воспринимается как унижительное только вульгарным умом, который избегает ощущения собственной ничтожности, возвышая себя до антагониста того, что выше его. Тот, кому не доставляет удовольствия смотреть вверх, недостойн смотреть вниз. Люди с таким складом ума - маньеристы в искусстве; в мире - тираны всех мастей.
11. Не верное суждение можете по электронной Вер быть сформированы по любому вопросу, моральный или интеллектуальный подшипник без доброжелательность; так сильный человек естественный уклон, что без этого запретительный принцип, он постепенно становится конкурентом во всех подобных случаях представленные ему на ум; и, чсобственная сравнение, таким образом, лично, если ситуация будет неизмеримо против него, его решение будет редко бывает беспристрастным. Другими словами, никто не может видеть вещи такими, какие они есть на самом деле, сквозь туманные очки себялюбия. Мы должны желать добра другому, чтобы воздать ему должное. Теперь достоинство этой доброй воли состоит не в том, чтобы закрывать нам глаза на его недостатки, а на наши собственные соперничающие и промежуточные достоинства.
12. В той же степени, в какой мы переоцениваем себя, мы будем недооценивать других; ибо несправедливость, допущенная дома, вряд ли будет исправлена за границей. Поэтому никогда не ждите справедливости от тщеславного человека; если у него хватит негативного великодушия не унижать вас, это самое большее, чего вы можете ожидать.
13. Френологи правы, помещая орган себялюбия в затылке, поскольку именно там тщеславный человек несет свой интеллектуальный свет; следствием этого является то, что каждый человек, к которому он приближается, заслоняется собственной тенью.
14. Нет ничего более редкого, чем одиночная ложь; ибо ложь плодится, как суринамские жабы; вы не можете отличить одну, но она появляется с сотней детенышей на спине.
15. Если бы весь мир согласился говорить только правду, какое сокращение он произвел бы в речи! И какая распуталась бы неразрывная паутина, которую люди, подобно множеству пауков, теперь плетут друг вокруг друга! Но борьба между Правдой и Ложью сейчас довольно хорошо сбалансирована. Если бы это было не так, и если бы последнее было в совершенстве, даже язык вскоре вымер бы из-за своей совершенно бесполезнойбесполезности. Нынешний избыток слов - результат войны.

16. Ялику ведьмы не легче плыть по ветру, чем человеческому *глазу* противоречить факту; но истина чаще срывается с губ, когда на них ложь.

17. Открытый лоб со сжатыми руками показывает что угодно, только не открытую цель.

18. Мужчине нелегко лгать *во всем*. Природа предоставила королевские доказательства почти в каждом члене клуба. Рука иногда действует как флюгер, чтобы показать, в какую сторону дует ветер, когдасамое лицо повернуто в другую сторону; колени прижимаются друг к другу и бьют тревогу страха под свирепым выражением лица; и ноги дрожат от гнева, когда все наверху спокойно.

19. Природа наблюдает разнообразие даже в своих соответствиях; настолько, что в частях, которыекажутся всего лишь повторениями, будет обнаружена разница. Например, в человеческом лице, две стороны которого никогда не бывают идентичными. Всякий раз, когда она склоняется к монотонности, это отклонение всегда отмечается как исключение каким-нибудь поразительным недостатком; как у идиотов, которые единственные смеются одинаково обеими сторонами рта.

Безвкусьность многих античных статуй можно объяснить ложным предположением об идентичности соответствующих частей. Ни одна работа, созданная *чувством* (которое, в конце концов, является высшим правилом Гениальности), никогда не была отмечена таким однообразием.

20. Оратор лишь наполовину тот, кто превращает своих слушателей в зрителей. Лучшие жесты (*подначивание* говорящего) - это те, с которыми он не может ничего поделать. Неосознанный удар кулаком или рывок локтембольше соответствует цели (какой бы она ни была), чем самое изящное *выверенное* действие. Не имеет значения, олицетворяет ли оратор отбойный молоток или ветряную мельницу; если его мельница только движется вместе с зерном или его молоток разминает под собой железо, он произведет должный эффект. Дерзкий жест с большей вероятностью собьет с ног оратора, чем его оппонента.

21. Единственная истинная независимость - в смирении; ибо смиренный человек ничего не требует и не может быть унижен, ничего не ожидает и не может быть разочарован. Смирение - это также целебная добродетель; оно зарубцует тысячи ран, которые гордыня оставила бы открытыми навсегда. Но смирение - это добродетель не глупца, поскольку оно вытекает не из какого-либо сравнения между нами и другими, а из того, кто мы есть и кем мы должны быть, чего никогда не было ни у одного человека.

22. Величайший из всех дураков - это гордый дурак, который находится во власти каждого дурака, которого встречает.

23. В желании *взять верх* над кем-либо есть существенная подлость. Единственное соревнование, достойное хорошемуужчины, - это соревнование с самим собой.

24. Тот, кто стремится к победе, всего лишь словесный игрок, стремящийся обогатиться за счет проигрыша другого.

25. Некоторые люди считают свое невежество мерилom совершенства; это, конечно, очень придиричвые критики; ибо, мало что зная, они мало что могут найти по душе.

26. Художник, стремящийся к популярности в искусстве, закрывает дверь перед собственным гением.

27. Народное совершенство в одну эпоху - это всего лишь *механизм* того, что было хорошо в предыдущую; в искусстве - *техника*.

28. Не делайте мужчину своим кумиром, ибо у лучшего мужчины должны быть недостатки; и его недостатки незаметно станут вашими в дополнение к вашим собственным. Это так же верно в искусстве, как и в морали.

29. Гениальный человек не должен стремиться к похвале, кроме как в форме *сочувствия*; это уверяет его в успехе, поскольку отвечает чувству, овладевшему им самим.

30. Оригинальность в искусстве - это индивидуализация Универсального; другими словами, внедрение некоторой общей истины в индивидуальный разум.

31. Художник, который довольствуется положением мира в отношении того, что не удовлетворяет его самого, не художник, а ремесленник; ибо, хотя его наградой будут только похвалы, ему платят как механику - за потраченное время, а не за свое искусство.

32. *Репутация* - это всего лишь синоним *популярности*; зависит от избирательного права и может быть увеличена или уменьшена по воле избирателей. Это, так сказать, создание своего определенного возраста или, скорее, определенного состояния общества; следовательно, умирающее вместе с тем, что его поддерживало. Следовательно, мы едва ли можем перелистать страницу истории, чтобы, как на церковном дворе, не наступить на какую-нибудь похороненную репутацию. Но от славы нельзя отказаться, поскольку ее непосредственная основа кроется в самом существенном. Это вечная тень совершенства, от которой она никогда не может быть отделена; и она никогда не становится видимой иначе, как в свете интеллекта, родственного интеллекту ее автора. Это тот свет, который отбрасывает тень, которую видит толпа, вызывает удивление и благоговение, даже будучи настолько малопонятным, что его часто путают с субстанцией, - субстанция, допускаемая из тени, как вопрос веры. Забота Провидения заключается в том, чтобы обеспечить такие огни: подобно восходящим и заходящим звездам, они следуют друг за другом сквозь сменяющие друг друга эпохи: и таким образом монументальная форма Гения всегда возвышается на фоне своей собственной нетленной тени.

33. Все совершенства любого рода - это всего лишь разновидность истины. Если мы желаем чего-то сверх истинного, мы желаем того, что ложно. Согласно этому тесту, как мало правды в искусстве! Действительно, мало! но как много это мало для того, кто это чувствует!

34. Слава не зависит от *воли* любого человека, но Репутацию можно подарить или отнять. Слава - это симпатия родственных интеллектов, а симпатия не является предметом *желания*; в то время как Репутация, источником которой является народный голос, является предложением, которое можно либо произнести, либо замолчать по своему усмотрению. Репутация, будучи, по сути, современной, всегда находится во власти завистников и невежд; но Слава, само рождение которой *посмертно*, и о существовании которой *известно только по эху ее шагов в близких по духу умах*, не может быть ни увеличена, ни уменьшена никаким усилием воли.

35. Каков свет в естественном мире, такова *слава* в интеллектуальном; и то, и другое требует *атмосферы*, чтобы стать ощутимым. Следовательно, слава Микеланджело для некоторых ничтожна, подобно тому, как само солнце было бы невидимо в вакууме.

36. Слава необязательно связана с похвалой: она может существовать без единого слова; она является *признанием превосходства*, которое нужно *чувствовать*, но не обязательно *произносить* вслух. Даже завистники должны чувствовать это, чувствовать это и молча ненавидеть.

37. Я не могу поверить, что какой-либо человек, заслуживший славу, когда-либо трудился ради нее, то есть *непосредственно*. Поскольку слава - это всего лишь условие совершенства, это было бы похоже на попытку отбросить тень до того, как будет достигнута ее сущность. Однако многим так казалось. "Я пишу, я рисую ради славы" часто повторялось; следовало бы сказать: "Я пишу, я рисую ради репутации". Поэтому все заботы о Славе следует относить на счет Репутации.

38. Человек может быть совершенно уверен, что он не достиг *совершенства*, когда для него это не главное. Более того, я могу добавить, что, если он смотрит за ее пределы, он ее не достиг. Это я не менее верно для того, чтобы быть хорошим *ирландцем*.

39. Оригинальный ум редко можно понять, пока он не был *отражен* полудюжиной близких ему людей, настолько неохотно люди признают *истину* в необычной форме; в то время как любая новизна, какой бы фантастической она ни была, какложь, жадно поглощается. И этому не стоит удивляться; ибо любая истина требует ответа, и мало кто хочет *думать*, и все же у них должно быть что-то, что заменит мысли. Любой разум казался бы оригинальным, если бы каждый человек обладал способностью *внедрять свой собственный в разум других*.

40. Все попытки к оригинальности должны заканчиваться либо причудливым, либо чудовищным. Ибо ни один человек не знает себя как оригинала; он может поверить в это только на основании рассказов других, которым *он стал известен* таким, какой он есть благодаря проецирующей силе, о которой говорилось выше.

41. Есть одна вещь, которую ни один человек, как бы великодушно он ни был настроен, не может *дать*, но которую каждый, каким бы бедным он ни был, обязан *заплатить*. Это и есть Похвала. Он не может отдать это, потому что это не его собственность, поскольку то, что зависит самим своим существованием от чего-то в другом человеке, никогда не может стать для него *собственностью*; и он не может справедливо отказать в этом, когда наличие заслуг требует этого как *следствие*. Следовательно, как похвалу нельзя сделать *подарком*, так и ни один человек не может получить ее, если ему не причитается по заслугам: он может думать, что получает, но получает только *слова*; поскольку *пустота* является существенным условием похвалы, не может быть реальности одного без другого. Это не фантастическое утверждение; ибо, хотя невежественные или завистливые люди могут воздерживаться от похвалы, не может быть иначе, как с течением времени существующая заслуга *кого-то* произведет свое действие; поскольку существование какой-либо причины без ее следствия невозможно. В основе всего этого лежит страшная правда, *необратимое наказание* для блага или горя того, кто подтверждает или нарушает ее.

[С обратной стороны карандашного наброска.]

Пусть никто не полагается на мягкость, великодушие или кажущуюся доброту своего сердца в надежде, что только они одни смогут безопасно перенести его через искушения этого мира. Это состояние испытания и опасный переход к истинному началу жизни, когда даже лучшим натурам нужно постоянно напоминать об их слабости и находить свою единственную безопасность в том, чтобы неуклонно направлять все свои мысли, поступки, привязанности к конечной цели своего существования: и все же там, где, какими бы несовершенными мы ни были, нет слишком серьезных препятствий, нет слишком сильного искушения для истинно смиренных сердцем, которые, не доверяя самим себе, ищут поддержки только усвятого Существа, которое есть жизнь и сила, и которое в своей любви и милосердии поддерживает нас. обещал дать тем, кто попросит. - Таковы были мои размышления, которым я предавался, читая этот печальный рассказ.

Если он ими удовлетворен, он может быть уверен, что он не приспособлен ни для этого мира, ни для следующего. Даже в этом есть обиды и печали, которых не может достичь никакое человеческое лекарство; нет, слезы не могут восстановить то, что утрачено.

(Написано карандашом в альбоме с набросками.)

Настоящий долг благодарности, основанный на бескорыстном акте доброты, не может быть аннулирован никакой последующей недоброжелательностью со стороны нашего благодетеля. Если услуга носит денежный характер, мы, действительно, можем, вернув равную или большую сумму, уравновесить денежную часть; но мы не можем *ликвидировать* the *kind motive*, вменяя ему любое количество недобрых побуждений. Ибо травма, нанесенная после, может не больше *отменить* проявленную ранее доброту, чем мы можем *предотвратить* в будущем то, что произошло в прошлом. Так что и хороший поступок не может отменить плохой: страшная правда! Ибо добро и зло обладают нравственной *жизнью*, которую ничто во времени не может погасить; в тот момент, когда они *существуют*, они начинаются в Вечности. Как же тогда человек, который *однажды* согрешил и который *сам* не очистил свою душу, может быть пригоден для рая, куда не может попасть никакой грех? Я не стремлюсь проникать в тайну *искупления*, "которое даже ангелы пытались постичь и не могли"; но я чувствую его истинность с невыразимой убежденностью в том, что без него всякая плоть должна погибнуть. Столь же глубоким и неотъемлемым является мое убеждение в том, что "плод греха - страдание". Таким образом, второе рождение души - это необходимость, которую грех *навязывает* нам. Да, но не против отчаянной *воли* которая отвергает это.

Такого вывода я не ожидал, когда писал первое предложение предыдущего абзаца. Но это меня не удивляет. Ибо это всего лишь повторение того, что я неоднократно испытывал; а именно, что я никогда не сталкивался с *какой-либо истиной*, которую я *внутренне ощущал* как таковую, какой бы кажущейся далекой от нашего религиозного существа, (как, например, яв философии моего искусства), которая, следуя ей, не находила своей иллюстрации и подтверждения в каком-нибудь великом учении Библии - единственной истинной философии, единственном источнике света, где темные вопросы понимания, которые так долго стояли, подобно хаотическим призракам, между падшей душой и богом. и его разум сразу утрачивают свою темноту и свой ужас.

Ипохондрик.[4]

Он не хотел пробовать жизнь на вкус, а проглатывал ее сразу;
И едва достиг расцвета, как сбежал,
Со всем ее гарниром, смешанным из кисло-сладкого,
Полных восьмидесяти лет. Ибо он, по правде говоря, не знал,
Чего больше всего жаждал, и поэтому съел все;
Затем вместе с газами последовало несварение желудка,
сделав это пищей для ночных кобыл и их жеребят.

Бриджен.[5]

Это было мнение одного древнего философа, что у нас не может быть нужды, для которой Природа не предоставляет соответствующего удовлетворения. Что касается наших физических потребностей, то это, по-видимому, верно. Но есть моральные устремления, которые простираются за пределы мира, в котором мы живем; и, будь мы в языческом веке, они послужили бы нам неопровержимым аргументом в пользу бессмертия души. В том, что эти страстные желания ощущаются всеми, не может быть никаких сомнений; однако предполагать, что все испытывают их в одинаковой степени, было бы столь же абсурдно, как и предполагать, что каждый человек обладает достаточной чувствительностью или пониманием. Желания Босуэлла, судя по его собственному рассказу, похоже, ограничивались чтением Шекспира в другом мире - с его комментаторами или без них, он предоставил нам гадать; а Ньютон, вероятно, тосковал по созерцанию этих далеких звезд, свет которых еще не достиг нас. Что изначально было особым стремлением моего собственного разума, я сейчас не могу вспомнить; но то, что даже в юношеские годы у меня было ненасытное желание чего-то, что всегда ускользало от меня, я хорошо помню. По мере того как я вырос, мои желания становились все менее определенными; и к тому времени, когда я окончил колледж, они, казалось, превратились в общую страсть к *творчеству*.

Нет необходимости перечислять различные темы, которые одна за другой занимали меня. Математика, метафизика, естественная и моральная философия - все это было начато и, в свою очередь, оставлено в порыве любви и отвращения.

Судьба всех необузданных страстей сводится к их крайностям; так было и с моей. Если бы я мог заниматься любым из этих исследований умеренно, я, возможно, и по сей день был бы ученым и счастливым. Но я ни в чем не мог быть умеренным. Не довольствуясь работой, я всегда должен быть *занят*; а бизнес, как всем известно, если его продолжать долго, должен закончиться усталостью, усталость - отвращением, а отвращение - переменами, если это возможно, - что, к сожалению, и произошло со мной.

Беспокойство, вызванное этими незаконченными занятиями, вызвало сильный приступ самоанализа. Почему, спрашивал я себя, эти ученые работы, каждая из которых вызвала у их авторов достаточное возбуждение для завершения, должны так утомлять меня, прежде чем я доберусь до середины? Это достаточно ясно. Как читатель, я всего лишь получатель, но композитор - активный агент; огромное отличие! И теперь я могу объяснить то особое удовольствие, которое получал один мой знакомый плохой поэт, навязывая свои стихи каждому,

кто хотел его слушать; каждое прочтение было всего лишь своего рода мысленным отголоском изначального блаженства сочинения. Я немедленно приступлю к написанию.

Давным-давно я слышал эпитет *великий* в сочетании с историками, и именно это, я полагаю, побудило меня написать историю. Я выбрал тему и начал сопоставлять и переписывать днем и ночью, как будто мне не оставалось и часа жить; и я продолжал заниматься созданием паровой машины; когда однажды мне пришло в голову, что, хотя я трудился уже несколько месяцев, у меня все еще не было случая для какой-нибудь оригинальной мысли. Тьфу! сказал я, это всего лишь шитье новой одежды из старой. Я больше не желаю иметь ничего общего с историей.

Поскольку для ума, внезапно испытавшего отвращение к механическому труду, естественно искать облегчения в его противоположности, легко представить, что моим следующим ресурсом была Поэзия. Сейчас все рифмуются, и я тоже могу. Напишу ли я Эпос, или Трагедию, или Метрический Романс? Эпосы вышли из моды; даже Гомера и Вергилия вряд ли стали бы читать в наше время, но эти люди не желают признавать, что их школьное образование было выброшено на ветер. Что касается Трагедии, я муроженец Англии, и это непреложный факт, что ни один современный человек не *может* написать трагедию; поэтому я не должен пытаться это сделать. Что касается метрических романсов, то они сейчас производятся; и, как говорится в "Эдинбург Ревью", могут быть "импортированы" нами "в тюках". Я не стану связывать себя никакими палитературными занятиями, но дам волю своему воображению. С этим решением я лег спать, как человек, получивший вдохновение. Наступило утро; я съел свой завтрак, распахнул окно и устроился в кресле перед ним. Прошел час, а со мной ничего не произошло. Но я приписал это приступу смеха, охватившему меня при виде утки, опьяневшей от употребления ромовых вишен. Я повернулся спиной к окну. Прошел еще час, потом еще и еще: я был все так же далек от поэзии, как и прежде; каждый предмет вокруг меня, казалось, противодействовал моей абстракции; стеллажи с карточками завораживали меня, как змеи, и заставляли читать, как будто я мог выучить их наизусть: "Доктор Джоблин", "Мистер Камбербек", "Мистер Милтон Булл" и т.д. и т.п. Я взял ручку, достал лист бумаги со своего письменного стола и уставился на него; все было напрасно; я ничего на нем не увидел. но водяной знак, *Д. Эймс*. Я отложил ручку, закрыл глаза и откинул голову на спинку стула. "Вы ждете, когда вас побреют, сэр?" - произнес знакомый голос. Я вздрогнули опрокинул своего слугу. "Нет, болван!" - "Я жду вдохновения", - но это я добавил мысленно. В чем причина моего затруднения? спросил я. Что-то внутри меня, казалось, ответило словами Лиры: "Ничто не возникает из ничего". Тогда я должен увидеть объект исследования. За несколько минут я пробежал глазами дюжину, выбирая одну за другой, и, хотя по каждой мне с готовностью приходило в голову по двадцать мыслей, я был вынужден отвергнуть их все: некоторые из-за отсутствия сути, некоторые из-за принадлежности к прозе, а другие из-за того, что были изношены служением другим поэтам. Одним словом, мои глаза начали открываться на правду, и я почувствовал убеждение, что *это* только поэзия, которую человек пишет потому, что не может не писать; неудержимое излияние его тайного существа на все, что ему созвучно, - своего рода *цветение* души среди тепла и света природы. "Я не поэт, - воскликнул я, - и я не стану уродовать мистера Эймса банальными стихами.

Не знаю, как бы я перенес это второе разочарование, если бы название нового Романа, которое тогда пришло мне в голову, не подсказало попробовать себя в этой области литературы. Я напишу роман. Придя к этому решению, следующим делом было собрать материалы. Их нужно искать, сказал я, ибо мой последний эксперимент убедил меня в том, что я мог бы вечно ждать в

своем кресле, и они никогда бы ко мне не пришли; их нужно искать с трудом - не в книгах, если я не хочу торговать букинистом, - а в мире, этом неисчерпаемом хранилище всевозможных оригиналов. Затем я перебрал в умеразличных персонажей, с которыми встречался в жизни; среди них лишь немногие казались подходящими для любой истории, да и те скорее в качестве аксессуаров; например, политик, ненавидящий популярность, сентиментальный могильщик и метафизический канатоходец; но что касается героя, главного ядра моей басни, я был в большой растерянности. Это, однако, не обескуражило меня. Я знал, что его можно было бы найти в мире, если бы я только взял на себя труд поискать его. С этой целью я вскочил в первую же почтовую карету, которая проехала мимо моей двери; было совершенно неважно, куда я направлялся, моей целью были люди, а не места. Мой первый день путешествия не принес ничего лучшего, чем моряк, который упрекнул члена Конгресса за нецензурную брань. Но на третьем этапе, на второй день, когда мы меняли лошадей, у меня хватило духу осветить лицо, которое обещало все, что я хотел. Это было так примечательно, что я не мог отвести от него глаз; лоб можно было бы назвать красивым, если бы не пара огромных бровей, которые, казалось, выступали из него, как носы корабля, а под ними была пара маленьких, беспокойных серых глаз, которые, поглядывая во все стороны из-под своих косматых бровей, сверкали, как прерывистый свет светлячков; в носу не было ничего примечательного, за исключением того, что его венчала огромная бородавка с небольшой рощицей черных волосков; но рот был похож на большую бородавку. достаточная компенсация, будучи совершенно неопиcуемой, ибо она была настолько изменчивой в своем выражении, что я не мог сказать, было ли в ней больше всего сардонического, доброжелательного или сангвинического наара, проявляя их все подряд с одинаковой яркостью. Мое внимание, однако, было приковано главным образом к "сангвинарию"; он налетел на меня, как восточный ветер, и я почувствовал, как холодный пот пропитал мое белье; и когда за ним внезапно последовал "беневолент", я был уверен, что разгадал тайну его характера - не меньшую, чем тайну убийцы, терзаемого угрызениями совести. Обрадованный этим открытием, я решил следовать за обладателем этого лица, куда бы он ни пошел, пока не узнаю его историю. Я, соответственно, на этом закончил свое путешествие, узнав, что незнакомец должен был провести некоторое время в том месте, где мы остановились. В течение трех дней я наводил подробные справки, но все, что я смог узнать, это то, что он был великим путешественником, хотя о какой стране никто не мог мне сказать. На четвертый день, застав его на переезде, я сел в тот же вагон. Теперь, сказал я, у меня время сбора урожая. Но я ошибся, потому что, несмотря на все приманки, которые я бросал, чтобы вызвать его на разговорчивый лад, я не мог добиться от него ничего, кроме односложных ответов. Эта сдержанность не только не уменьшила моего пыла, но еще больше разожгла мое любопытство. Наконец мы остановились в приятной деревушке в Нью-Джерси. Здесь он казался немного более известным: трактирщик спрашивал о его здоровье, а конюх спрашивал, подходят ли пули, которыми он его снабдил, к стволам его пистолетов. Последний вопрос, как мне показалось, сопровождался многозначительным взглядом, который указывал на то, что конюх знал больше, чем могло показаться на первый взгляд; поэтому я решил расспросить его. После нескольких общих замечаний, которые не имели ничего общего с какой-либо вещью, в качестве введения, я начал намекать некоторые случайные догадки, как с использованием, к которому незнакомец мог поставить пистолетов он говорил; спросил его ян привычку нагружать им в ночное время; действительно ли он спал с ними под подушкой; если он был в практике гореть свет, пока он спал; и если он иногда не будите семью на стоны, или, гуляя с взволнованным шага в своей палате. Но все это было напрасно, мужчина уверял, что никогда не знал о нем ничего плохого. Возможно, подумал я, конюху, подслушавшему его ночные

блуждания и обнаружившему его преступление, платят за сохранение тайны. Я расспрашивал хозяина, и хозяйку, и буфетчицу, и горничную, и официантов, и повара, и всех, кто мог говорить в доме; по-прежнему без толку, каждый заканчивал свой ответ словами: "Господи, сэр, насколько я знаю, он самый честный джентльмен на свете"; затем следовал вопрос: "Но, возможно, *вы* сами что-нибудь о нем знаете?" Был ли мой ответ, хотя и отрицательный, произнесен таким тоном, чтобы подразумевать утвердительный, тем самым возбуждая подозрения, я сказать не могу; но несомненно, что вскоре после этого я заметил видимую перемену в поведении по отношению к нему всего семейства. Когда он заговаривал с официантами, у них отвисали челюсти, растопыривались пальцы, закатывались глаза - все признаки непроизвольного действия; и однажды, когда он попросил хозяйку взять с собой стакан воды, я видел, как она, под предлогом того, что смотрит в окно, выбросила его на улицу; короче говоря, даже поваренок убежал при его приближении, а горничная не осмеливалась входить в его комнату иначе, как под охраной большого мастифа. То, что эти обстоятельство остались им незамеченными, будет видно из дальнейшего.

Хотя я и не приблизился к фактам, это общее подозрение, дополненное тем замечательным обстоятельством, что никто никогда не слышал его имени (поскольку он был известен только как *джентльмен*), с каждым днем давало новую жизнь моим друзьям. "Это тот самый человек", - сказал я; и я начал упиваться роскошью разоблачения, когда однажды ночью, раздеваясь перед сном, мое внимание привлекло следующее письмо на моем столе.

"СЭР,

- Если вы такой джентльмен, каким вас считают, вы не откажетесь от удовлетворения за дьявольскую клевету, которую вы так неспровоцированно распространили против невинного человека.

"Ваш покорный слуга,

"ТИМОЛЕОН БУБ.

"P.S. Я буду ждать вас завтра в пять часов утра в "Трех вязах" на берегу реки".

Это приглашение, как легко себе представить, немало меня расстроило. Кто такой мистер Буб и чем я его обидел, чрезвычайно озадачило меня. "Возможно, - подумал я, - он принял меня за другого человека; если так, то мое появление на земле скоро все исправит". Убедившись в этом, я отправился спать несколько спокойнее, чем мог бы быть в противном случае; более того, я даже был достаточно собран, чтобы развлечься глупостью человека, носящего столь вульгарное прозвище, который вздумал разыгрывать из себя *человека чести*, и не смог сдержать игривого любопытства посмотреть, соответствуют ли его имя и личность действительности.

Утром я проснулся от громкого смеха, потому что мне приснилось, что я встретил в лице грозного мистера Баба маленького пузатого человечка с круглым лицом, красным вздернутым носом и парой глаз цвета крыжовника. Мой приступ шутливости еще не прошел, когда я увидел роковые вязы. Я увидел моего противника, расхаживающего по земле с заметной яростью. - Ах, - сказал я, - он пытается скрыться от своего негероического имени! и я снова рассмеялся над этим самомнением; но когда я подошел немного ближе, в его фигуре появилась величественная высота, совсем не похожая на то, что я видел во сне, и мой смех начал превращаться в нечто вроде жесткой усмешки. Теперь на меня нашло что-то очень похожее на предчувствие, что это

дело может оказаться нешуточным. Я почувствовал необъяснимое желание, чтобы этот мистер Буб никогда не появлялся на свет; и все же я продвигался вперед; но если бы к моим ногам упал аэролит, я не был бы поражен больше, чем когда обнаружил в лице моего соперника таинственного незнакомца. Последствия моего любопытства немедленно обрушились на меня, и я больше не терялся в догадках, каким образом причинил ему боль. Все мое веселье, казалось, сковало меня, и я почувствовал себя собакой, которая засунула голову в кувшин и вдруг обнаруживает, что не может его вытащить. - Рад встрече, сэр, - сказал незнакомец. - а теперь займите свою позицию и примите последствия ваших дьявольских инсинуаций. "Честное слово, - ответил я, - клянусь честью, сэр", - и тут я замер на месте, ибо, по правде говоря, не знал, что собираюсь сказать; когда секундант незнакомца, приблизившись, воскликнул голосом, который я сразу узнал: "Черт возьми! Рэйнбоу, *ты* тот самый мужчина? - Это ты, Харман? - Что? - продолжал он. - Мой старый одноклассник Рэйнбоу стал клеветником? Невозможно! В самом деле, мистер Баб, здесь, должно быть, какая-то ошибка. "Никаких, сэр", - ответил незнакомец. "Я знаю со слов моего уважаемого хозяина, что с момента прибытия этого джентльмена он не переставал очернять мою репутацию каждым человеком в гостинице". "Нет, друг мой", - но я положил конец дальнейшей защите Хармана, отведя его в сторону и откровенно признавшись во всей правде. Мне с некоторым трудом удалось разобраться в объяснении, поскольку он часто прерывался взрывами смеха моего слушателя; что, действительно, теперь я начал считать очень естественным. Короче говоря, мой друг дословно повторил разговор с мистером Бабом, он был достаточно добродушен, чтобы присоединиться к веселью, сказав со своей лучшей саркастичностью, что у него "всегда было предчувствие, что его несчастное уродливое лицо рано или поздно приведет кого-нибудь к смерти". Что ж, мы провели день вместе и, распив после ужина бутылочку пива, расстались, я полагаю, такими сердечными друзьями, какими мы могли бы быть (а это о многом говорит), если бы он действительно оказался любимым злодеем в моем Романи. Но, увы! с потерей моего злодея Роман прекратился.

И снова я оказался в затруднительном положении; и напрасно я мучил свой мозг в поисках другого пути. Но зачем мне его искать? В *fortune* у меня есть компетентность - почему бы не быть таким же независимым в мыслях? В мире тысячи людей, единственная цель жизни которых - добыть средства к существованию, не утруждая себя тяжелым трудом; и что такое любое литературное занятие, если оно представляет собой серию умственных усилий, да, и зачастую более утомительных для духа, чем для тела. В целом, я пришел к выводу, что делать что-либо было очень глупо. Поэтому я серьезно взялся за попытки ничего не делать.

Ну, что ж, схлопотами, забиванием всех гвоздей в начавшемся доме, обрезкой ногтей, разборкой камина и его восстановлением, переодеванием в парадный костюм, хотя я обедал один, попытками разглядеть фигуру Купидона на моем выцветшем потолке, размышлениями о леди, о которой я не вспоминал десять лет назад, я прожил первую неделю довольно сносно. Но к середине второй недели... Это было ужасно! часы, казалось, перекатывались через меня, как камни в мельничных жерновах. Когда я просыпался утром, я чувствовал себя индийским приверженцем, день надвигался на меня, как великий храм Джаггернаута; после завтрака у меня начинали трещать кости; и если у меня и была какая-то передышка, то редко более чем на полчаса, когда газета, казалось, останавливала колеса; - затем они начинались, треск, треск, полдень и после полудня, пока я не обнаруживал, что к ночи превратился в совершенное желе, ни на что не годное, кроме как быть уложенным в постель с еще большим ужасом, чем когда-либо, при мысли о восходе солнца.

Так не годится, сказал я; жабе в сердцевине дерева живется более комфортно, чем бездельнику; и я начал понимать очень глубокий смысл прописной истины "что-то лучше, чем ничего". Но всегда ли разуму необходим точный объект? Нет: если он просто занят, не важно, чем. Это можно легко сделать. Я уже пробовал себя в естественных науках и делал безуспешные попытки в литературе, но я еще никогда не пробовал того, что называется общим чтением; это, слава Богу, неисчерпаемый ресурс. Отныне я буду читать только для развлечения. Мой первый эксперимент в этом направлении был связан с морскими путешествиями, со случайными погружениями в кораблекрушения, убийства и истории о привидениях. Это превзошло все мои надежды; месяц за месяцем пролетали, как дни, а что касается дней, то мне почти казалось, что я вижу, как движется солнце. "Как удобно, - подумал я, - путешествовать по миру в моем шкафу!" как восхитительно обогнуть мыс Горн и пересечь африканскую пустыню в моем кресле-качалке, пересечь Кафрарию и владения Великих Моголов в одном и том же приятном транспортном средстве! Это жить ради какой-то цели; один день есть жареных свиных в Отахейте; на следующий день подвергаться опасности погибнуть в снегах Огненной земли; затем встретить льва в сердце Африки; спастись бегством от раненого носорога и по ошибке сесть на спящего удава; - это, это, сказал я себе, и есть жизнь! Даже опасности моря были всего лишь полезными стимуляторами. Если я и встречался с торнадо, то это была лишь приятная разновидность; водяные струи и ледяные острова не внушали мне никакого беспокойства; и я редко бывал так спокоен, как при ловле кита. Короче говоря, легкость, с которой я таким образом совершил кругосветное путешествие и беседовал со всеми его разнообразными обитателями, расширила мое расположение; я находил каждое место и всех в нем, даже самых горячих малышей, чрезвычайно приятными. Но, увы! Я был обречен обнаружить, что это не могло длиться вечно. Хотя мне все еще было любопытно, курьезов больше не было; ибо мир ограничен, и новые страны и новые люди, как и все остальное, устареют от непривычности; даже призраки и ураганы становятся наконец привычными; и книги стареют, как и те, кто их читает.

Теперь я был на том этапе, который моряки называют тупиковым; я был слишком стар, чтобы строить замки для будущего, и слишком недоволен той жизнью, которую вел, чтобы равнодушно смотреть на прошлое. В таком состоянии духа я купил себе табакерку; ибо, поскольку я не мог честно рекомендовать свою разрозненную личность ни одной порядочной женщине, мне казалось своего рода долгом приобрести такие привычки, которые действительно помешали бы мне влюбиться в леди, о которой я все думал. Я принялся за табак, пока у меня не заболел нос и не пропал аппетит. Затем я бросил табакерку в огонь и взялся за сигары. Эта перемена, казалось, оживила меня. На короткое время я подумал, что нахожусь в Элизиуме, и удивился, что никогда не пробовали раньше. Ты, ароматный сорняк! О, если бы я был голландским поэтом, воскликнул я, чтобы воздать должное твоим невыразимым добродетелям! Невыразимый табак! Каждая затяжка казалась маслом, вылитым на беспокойные воды, и я чувствовал, как невыразимое спокойствие овладевает моим телом; по правде говоря, это было похоже на благожелательный дух, примиряющий мою душу с моим телом. Но умеренность, как я уже говорил, никогда не входила в число моих добродетелей. Я ходил по комнате, раскладывая книги, как передвижная оранжерея. Вскоре моя квартира наполнилась дымом; я посмотрел в зеркало и едва узнал себя, мои глаза смотрели на меня сквозь клубящуюся атмосферу, как у пуделя. Затем я удалился в противоположный конец, и осмотрел мебель; ничего не сохранил своей первоначальной форме или положению;-- вкладкелес и стулья, казалось, ткацкий станок с пола, и моего деда картинку, чтобы подтолкнуть

ее нос, как у валторны, в то время как моя бабушка, которая была считаться красотки в день ее, посмотрел в ее обруч, как и у мужа, парик-блок застряла в ванне. Было ли это сигналом для демонов внутри меня начать свои действия, я не знаю; но с того дня я начал, что называется, нервничать. Бесперывное здоровье, которым я до сих пор наслаждался, теперь казалось величайшим проклятием, которое могло обрушиться на меня. Я чобъявление не было обычных бродячих Смуты, было очень маловероятно, что я должен всегда бежать от них; а страха их прихода ко мне в мой преклонный возраст сделал меня совершенно несчастным. Я едва осмелилась мешать за границей; были мешки с песком ставят на двери, чтобы удержать из корь; запретил моих соседей дети играют во дворе, чтобы избежать коклюша, и, чтобы предотвратить инфекцию от оспы, я заказал все мои мужчины служащих головы побрили, сделали Кучер и лакей носить буксировочный парики, и у них ботсек регулярно курил, когда они возвращались из соседнего города, прежде чем им разрешили войти в мое присутствие. И это были не все мои страдания; на самом деле, они были всего лишь своего рода ходовой базой для тысячи других странных и пугающих фантазий; простымкаркасом для целого корпуса ужасов. Я стал мечтательным, меня преследовало прочитанное, я часто находил в своей постели готтентота или боа-констриктора. Иногда мне представлялось, что я похоронен в одной из египетских пирамид и ломаю голени о кости священной коровы. Тогда я вообразил себя кенгуру, неспособным двигаться, потому что кто-то отрезал мне хвост.

В таком жалком состоянии я однажды вечером выбежал из своего дома. Я не знаю, как далеко и как долго я был от дома, когда, услышав хорошо знакомый голос, я внезапно остановился. Казалось, оно принадлежало знакомому мне лицу; но как я мог его узнать, несколько озадачило меня, поскольку тогда я был полностью убежден, что я китаец Джош. Мой друг (как я впоследствии узнал, это был он) пригласил меня пойти в его клуб. "Это, - подумал я, - один из моих почитателей, и они имеют право нести меня, куда им заблагорассудится; соответственно, я позволил вести себя.

Вскоре я оказался в американской таверне в окружении дюжины серьезных джентльменов, которые опустошали большую чашу пунша. Каждый из них приветствовал меня, некоторые называли по имени, другие говорили, что рады со мной познакомиться; но что казалось совершенно необъяснимым, так это то, что я не только понимал их язык, но и знал, что это английский. Теперь в моем мозгу начала происходить своего рода реакция. Возможно, сказал я, я не Джош. Меня уговаривали угостить моего друга стаканом пунша; я так и сделал; друг моего друга, и его подруга, и все остальные по очереди просили оказать мне такую же честь; я подчинялся снова и снова, пока, наконец, пунш, изрядно вскруживший мне голову, не привел в порядок мое понимание; и я оказался *самим собой*.

Эта счастливая перемена приятно подняла мне настроение. Я вернулся домой, не обнаружил никакого чудовища в своей постели и спокойно проспал почти до полудня следующего дня. Я проснулся легкой головной болью и большим восхищением от пунша; решив, если я не подхватю корь в результате моего недавнего приключения, нанести повторный визит в клуб. Никаких симптомов не появилось, я пошел снова; и мой прием был таким, что привел к третьему, и четвертому, и пятому посещению, когда я стал постоянным членом клуба. Я полагаю, что моим побуждением к этому послужило некое непонятное нечто в трех или четырех моих новых партнерах, которое одновременно удовлетворяло и поддерживало мое любопытство, поскольку они выпустили достаточно этихэльфов, пока я был с ними, чтобы побудить меня, оставшись наедине, размышлять о том, что было утаено. Я удивился, что

никогда не встречался с такими персонажами в книгах; и интерес, который они пробудили, начал постепенно распространяться и на других. "Отныне я буду жить в миру", - сказал я. - "Это мое единственное средство". Собственные дела человека вскоре оказываются обманутыми; он заучивает их наизусть, пока они не начинают преследовать его, когда он хотел бы от них избавиться; но дела другого человека могут быть известны лишь частично, в то время как то, что остается нераскрытым, является нескончаемым стимулом для недоброжелательности. Следовательно, единственный естественный способ помешать уму охотиться на самого себя - единственный рациональный, потому что единственное нескончаемое занятие, - это заниматься делами других людей.

Разнообразие целей, которые каждый день представлял этот новый образ жизни, привело меня, наконец, к состоянию здравомыслия; по крайней мере, я больше не был расположен вызывать в воображении отдаленные опасности у своей двери или жевать жвачку после переваренного прошлого чтения; хотя иногда, признаюсь, когда я испытывал искушение вмешаться в очень скверный характер, мне неизменно угрожал рецидив; что наводит меня на мысль о существовании некоего тайного сродства между жуликами и боа-констрикторами, что не маловероятно. Однако вскоре у меня появились все основания считать, что я полностью излечился; дни стали казаться мне такими длинными, как обычно, и я больше не видел все вокруг через синие очки, но обнаружил, что природа расцвела тысячью прекрасных красок, а люди вокруг меня в тысячу раз интереснее гиен или готтентотов. Мир сейчас - мое единственное занятие, и я надеюсь, что буду придерживаться его ради своего здоровья.

Сноски

1. Страшное - это не самое Ужасное, хотя его часто путают с этим.

2. См. Вступительную речь.

3. Есть один вид имитации, ХоВефер, который, как это практикуется в некоторых из самых оригинальных умов, а также санкционированных талантливых писателей, требует, по крайней мере, мало внимания; а именно, принятие позиции, при условии, что использоваться для передачи другой мысли. Что касается, то, действительно, поскольку имитация была ограничена внушением, а принятая позиция была изменена новым субъектом, которому она была передана, путем отчетливого изменения характера и выражения, хотя и с незначительными изменениями в расположении конечностей, мы не можем не согласиться; такие имитации являются фактически немногим больше, чем намеки, поскольку они заканчиваются мыслями, либо полностью отличными от первых, либо более полными, чем первые. Мы этого не осуждаем, ибо каждый Поэт, равно как и Художник, знает, что мысль, измененная таким образом, по праву принадлежит ему. Мы выступаем против пересадки дерева, а не заимствования семени. Но когда авторы оправдывают присвоение целых фигур без каких-либо таких изменений, мы с ними не согласны; и не можем не думать, что приведенные ими примеры, такие как "Жертвоприношение в Листре" Рафаэля и "Крещение" Пуссена, полностью поддержат нашу позицию. Античный *бассо рильево*, который Рафаэль привнес в первую, будучи, безусловно, имитированным как в отношении линий, так и группировки, настолько отличается по характеру и форме от окружающих фигур, что делает их особыми людьми, и сам их вид напоминает нам о другой эпохе. Мы не можем не верить, что у нас была бы совсем другая группа, гораздо более экспрессивная, если бы он дал нам свою собственную

концепцию. Это, по крайней мере, соответствовало бы остальному, воодушевляемому суеверным энтузиазмом окружающей толпы; и особенно как приносящие жертвы Жрецы, они были бы поражены и охвачены благоговейным страхом перед живым присутствием бога, вместо того чтобы олицетворять, как в данной группе, холодных слуг Храма, выполняющих заявленную задачу в святилище своего идола. На рисунке Пуссена, который он позаимствовал у Микеланджело, значение *discrepancy* еще больше. Оригинальная фигура, которая была на карикатуре в Пизе (сейчас известна только по гравюре), изображает воина, которого внезапно оторвал от купания звук трубы; он только что выскочил на берег и, спеша подчиниться ее зову, просовывает ногу сквозь одежду. Ничто не может быть более уместным, чем жестокость этого действия; оно гармонирует с спешкой и суетой мероприятия. И это та фигура, которую Пуссен (без малейшего изменения, если мы правильно помним) перенес в тихую и торжественную сцену, в которой Иоанн крестит Спасителя. Никто не может смотреть на этот рисунок, не заподозрив плагиата. Подобные примеры можно найти и в других его произведениях; например, в "Чуме ухилистинцев", где Алкивиад Рафаэлле хладнокровно прогуливается среди мертвых и умирающих, не имея никакого отношения к зараженной толпе, как если бы он все еще был с Сократом в Афинской школе. На той же картинке можно найти также одного из постлов А из Мультфильма о Стае рыб: и мы, естественно, можем спросить, какое у него там дело. И все же такие ассигнования были сделаны так, чтобы не казаться кражами, просто потому, что, по-видимому, не было предпринято никаких попыток сокрытия! Но мы должны иметь право думать, что кража все равно остается кражей, независимо от того, совершена она в темноте или при свете дня. И этот пример опасен, поскольку исходит от людей, которые не были вынуждены прибегать к таким ухищрениям из-за скудости изобретательности.

Сродни этому другой и более крупный вид заимствования, который, хотя и не может быть строго назван копированием, все же настолько явно выдает иностранное происхождение, что производит тот же эффект. Мы имеем в виду заимствование специфических линий, манипуляций и расположения масс и т. Д. У любого артикулярного мастера.

4. Впервые напечатано в 1821 году в "Праздном человеке", № II, стр. 38.

5. Вымышленное имя. -*Редактор.*